

Universidade de Lisboa
Faculdade de Motricidade Humana

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena

Sensorialidades antropofágicas: saberes do sul na dança contemporânea

Thaís Gonçalves Rodrigues da Silva

Orientadores: Prof. Doutor Daniel Tércio Ramos Guimarães (FMH/UL)
Profa. Doutora Verônica Fabrini Machado de Almeida (UNICAMP)

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutora em Motricidade Humana, na Especialidade Dança, na Universidade de Lisboa e de Doutora em Artes da Cena, Área de Concentração Teatro, Dança e Performance, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Tese no domínio das artes, realizada ao abrigo da alínea b) do nº2 do art.º 31º do Decreto-Lei nº 230/2009

Júri:

Presidente

Prof. Doutor António Fernando Boleto Rosado
Professor Catedrático e Vice-Presidente do Conselho Científico
Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa

Vogais

Prof. Doutor Daniel Tércio Ramos Guimarães
Professor Associado
Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa

Profa. Doutora Verônica Fabrini Machado de Almeida
Professora MS3
Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas

Prof. Doutor Paulo Guilherme Domenech Oneto
Professor Adjunto
Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Doutor Gonçalo Manuel Albuquerque Tavares
Professor Auxiliar
Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa

Profa. Doutora Ana Maria Rodriguez Costas
Professora I Nível – MS3.1
Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas

Profa. Doutora Ana Godinho Gil
Investigadora integrada
Instituto de Filosofia Nova da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Instituição Financiadora: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES/Brasil)

2018

Universidade de Lisboa
Faculdade de Motricidade Humana

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena

Sensorialidades antropofágicas: saberes do sul na dança contemporânea

Thaís Gonçalves Rodrigues da Silva

Orientadores: Prof. Doutor Daniel Tércio Ramos Guimarães (FMH/UL)
Profa. Doutora Verônica Fabrini Machado de Almeida (UNICAMP)

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutora em Motricidade Humana, na Especialidade Dança, na Universidade de Lisboa e de Doutora em Artes da Cena, Área de Concentração Teatro, Dança e Performance, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Tese no domínio das artes, realizada ao abrigo da alínea b) do nº2 do art.º 31º do Decreto-Lei nº 230/2009

Júri:

Presidente

Prof. Doutor António Fernando Boleto Rosado
Professor Catedrático e Vice-Presidente do Conselho Científico
Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa

Vogais

Prof. Doutor Daniel Tércio Ramos Guimarães
Professor Associado
Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa

Profa. Doutora Verônica Fabrini Machado de Almeida
Professora MS3
Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas

Prof. Doutor Paulo Guilherme Domenech Oneto
Professor Adjunto
Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro

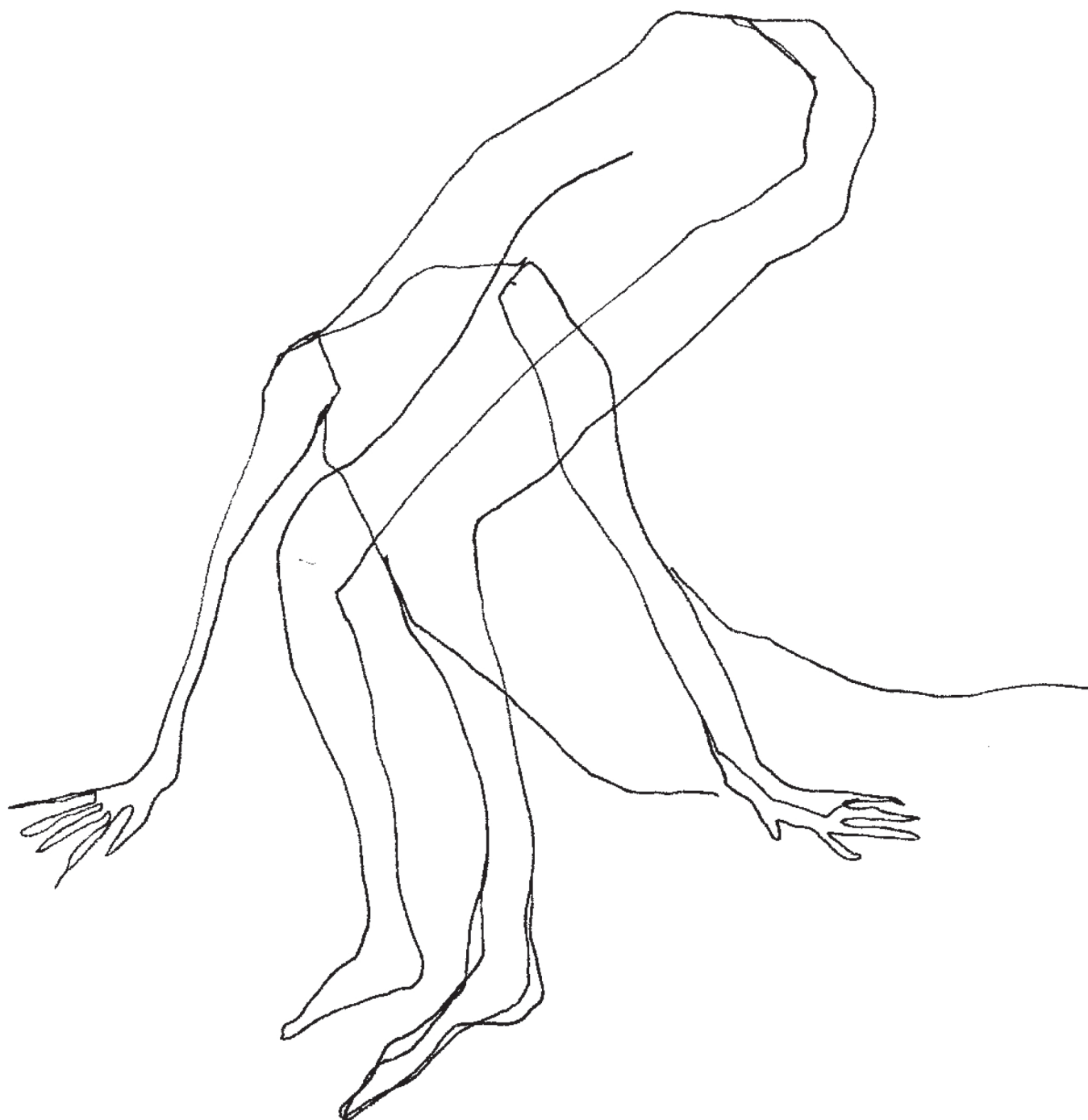
Prof. Doutor Gonçalo Manuel Albuquerque Tavares
Professor Auxiliar
Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa

Profa. Doutora Ana Maria Rodriguez Costas
Professora I Nível – MS3.1
Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas

Profa. Doutora Ana Godinho Gil
Investigadora integrada
Instituto de Filosofia Nova da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Instituição Financiadora: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES/Brasil)

2018



sensorialidades antropofágicas
saberes do sul na dança contemporânea

thaís gonçalves

Quando o português chegou
Debaixo duma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português

Oswald de Andrade
Erro de português (1925)

Aos povos indígenas, porque
é da nossa vida que se trata.

AGRADECIMENTOS

Imensos. Uma rede de afetos configura o percurso desse estudo, que variou e vagou entre Lisboa, Portugal, terra dos descobrimentos, e Pindorama, Brasil, terra da antropofagia de Oswald de Andrade.

Um agradecimento e um reconhecimento a Oswald de Andrade (*in memoriam*) pelo modo antropofágico como produziu sua arte e pela força de contaminação de suas ideias-corpo que atravessam gerações e se atualizam em diferentes tempos sempre com efusão.

À Marília de Andrade – *Antonieta, Marília de Oswald de Andrade* –, filha do antropófago escritor, fundadora da graduação em Dança da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde comecei a perceber a complexidade entre dança, criação e pensamento. Junto a ela, agradeço a todos os professores que estiveram na minha formação.

À Daniel Tércio, meu orientador em Lisboa, que, com sua sensibilidade, logo no nosso primeiro encontro, devolveu-me ao Brasil e a mim mesma para estudar as relações entre dança e antropofagia, abrindo uma nova geografia das sensações e uma constelação onde posso, agora, elaborar infinitas cartografias em fluxos de forças.

À Verônica Fabrini, artista e pesquisadora, minha (des)orientadora em Pindorama, por me lembrar que a linguagem que rondamos é a do selvagem, o qual insiste em não se deixar capturar. Da direção do projeto experimental *Hello Dolly* (1997) às *sensorialidades antropofágicas* (2017), me instigo pela *corporeidade selvagem* que lhe habita.

À Ana Macara, por ter me apresentado ao doutoramento em Dança da Universidade de Lisboa, pela acolhida do projeto, compreensão sensível e atenta no modo como foram compostas, na tese, as inquietações que mobilizam os artistas pesquisados. Obrigada pelos encontros anuais nas sessões da Comissão de Acompanhamento de Tese (CAT) da Universidade de Lisboa.

À Gonçalo M. Tavares, por acreditar no projeto desde o seu surgimento, pelas provocações cheias de saberes e sabores, atento à porção *tupy* da investigação, por estar curioso e mobilizar em mim sensações que se formalizam em escritas. Obrigada pela generosidade nos encontros anuais nas sessões da CAT da Universidade de Lisboa.

À Sonia Gonçalves, minha mãe, por ter me apresentado à dança, aos 5 anos, acreditar nos desejos que me movem e não me deixar desistir.

À Gentil Rodrigues da Silva, meu pai, pelo carinho de sempre, correções de *abstracts* e questionamento semânticos de um pensamento a dançar.

À todos os criadores que me acolheram em suas inquietações cotidianas e em seus estados de corpo em criação, ao longo da elaboração dessa tese, complexificando e dando consistência vibrátil à dança que me move. Juliana Moraes, Gustavo Sol, Mariana Muniz, Jussara Miller, Carlos Simioni, Luis Ferron, Renato Ferracini, Norberto Presta, bem como Carolina Callegaro, Érica Tessarolo, Flávia Scheye, Isabel Monteiro e Christian Laszlo.

À Ana Terra, que com sua dança atravessada de sensações, potencializa a criação em dança de modo tão avassalador quanto Lygia Clark, em sua arte. Obrigada pelas partilhas bibliográficas e questões que direcionaram fundamentalmente essa investigação.

À Paulo Domenech Oneto, pela amizade e pela facilidade com que transita entre conceitos para fazê-los dançar, por me lembrar que as tâmaras são deliciosas. Elas foram saboreadas ao som de Yann Tiersen, tendo ao fundo um arco-íris na janela da Biblioteca da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, onde as primeiras páginas da tese foram escritas.

À Margarida Brito Alves pela incrível competência e habilidade em lidar com referências, conceitos e ensino em arte – uma vida em um semestre –, quando cursei uma disciplina ministrada na pós-graduação em História da Arte da Universidade Nova de Lisboa.

À Paulo Reis, que reencontrei em Lisboa, depois de 10 anos. O mesmo que, uma década antes, me disse para eu seguir a minha estrela. Obrigada pelas conversas cheias de arte, sorrisos, alguns pores-de-sol e *fádios*.

À Walmeri Ribeiro, amiga de todos os momentos, de todas as dúvidas, angústias, questionamentos. Força intensa, pessoa incrível. Grata pela leitura cuidadosa dos escritos da tese, confirmando e potencializando intuições.

À Maíra Santos pela amizade e parceria desde o primeiro dia de aula no doutoramento em Dança da Universidade de Lisboa. Companheira de estudos, inquietações, leituras, palestras, espetáculos, conversas. Alegria imensa essa amizade além mar, povoada ainda pela deliciosa companhia de Yehonatan Gourvitch (Yonne) e Giana Santos Gourvitch (Balú).

À Lilian Gil, por tamanha empolgação pela vida, pelo cotidiano compartilhado em Lisboa e pela amizade que prossegue em Pindorama. Obrigada por me levar à Mariana Muniz.

À Juana Navarro e a pequena Sofia pelos sorrisos, que foram imensos. Obrigado especial pela presença das duas em minha despedida no aeroporto. Foi tudo de bom!

À Valéria Assunção, lourinha de Lourinhã, e à Deborah Kramer, pela amizade, trocas e cotidiano lisboeta.

À Sophie Coquelin e Sérgio Sá, pela disponibilidade, alegria e convívio nas atividades do doutoramento em Dança.

À Leo Veronez, através de quem uma parte da rede afetiva se fez em Lisboa, especialmente pelo encontro proporcionado com Fernanda Borba e os gatinhos Baltazar e Blimunda. Os três – Fê, Balta e Bilibi – me ofereceram um lar em Lisboa, em momento de vida livre, leve e solta. Fui muito feliz entre o Intendente e o Jardim da Estrela. Rons rons eternos.

À Mafalda Lopes da Costa, por me explicar que uma tese faz a vida virar pelo avesso e que isso não é apenas uma tola impressão. Escrever tese é arriscar a própria pele, em todas as suas implicações. Grata pelo cuidado e carinho nesse e em todos os outros momentos.

À José Carlos Correa, Júnior, pelo sorriso e curiosidade na limpeza de meu quarto lisboeta. Olhava toda semana para meus post-its na parede e perguntava: quando é que isso vai para o papel, quando vai acabar essa tese? É ou não é um co-orientador?

Aos amigos do mundo lisboeta com seus sotaques incríveis e mestiços em plena Europa: Ludivine Poussier, a mais portuguesa das francesas que conheço, amiga de contagiante alegria; ao Emmanuel Héron e Nunzia de Palma, para quem a vida é sempre uma festa, não importa se em francês, italiano, português, espanhol ou o que vier para confundir as frases; Letizia Campioni, em seu portunhol à italiana; Paul Gambke, com seus acentos alemães; Ana Gariso e Maria Campos Forte, as únicas portuguesas com certeza; ao Gerardo Lima, sotaque cearense-lisboeta, que me abriu essa rede cheia de sonoridades e carinhos; e à Cláudia Canarim, irmã gêmea de aniversário, pelo encontro e o carinho em Lisboa.

À Alexandre Guedes, e Tônia Matosinhos, amigos especiais que surgiram em momento no qual entendemos que o que houve no Brasil é Golpe. Nos encontramos nas ruas para defender a democracia no Brasil. Gritamos juntos, nos mobilizamos juntos e, apesar do refrão *A verdade é dura...* Seguimos juntos! Grata por toda amizade e apoio em horas imprevistas.

À Stefanie Gil Franco, pela arte e loucura que nos aproximou.

Aos que cuidaram de um corpo em estado de tese, por vezes dolorido, torto, endurecido, travado, sensível, choroso. Obrigada pelos cuidados mais que especiais de Siegfried Stuber, Bernardo Gama, Joana Cruz, Pedro Mendes, José Amaral, José Cepeda, em Lisboa; e de Rose Bezerra, Flávio Bombonato, Neucy Arenas e Eduardo Gomes, na estranha volta ao Brasil.

À Cristina Pioner, Luis Paulo Machado e Gabriel Pioner Machado (Gabi) por sentirem alegria com a minha volta para casa. Sem vocês, não saberia acertar nem o rumo. Obrigada por cuidarem do meu apartamento, das burocracias da vida e de mim, afirmando a amizade em todos os tempos.

À Célia Silva, por cuidar da minha casa, com tanto carinho.

Aos amigos de Campinas, São Paulo e Rio de Janeiro, que me acolheram em suas casas ao longo da jornada da tese: Rosana Baptistela, Márcia Strazzacappa, Yu Kamishige e Eliana Madeira.

À Paula Mori, que reencontrei em Lisboa, pela amizade desde a graduação e por me apresentar a Associação *O Mundo de Lygia Clark*.

À Sonia Menezes e João Emanuel, responsáveis pelo setor de pesquisa da Associação Cultural *O Mundo de Lygia Clark*, por me acolherem em todas os momentos de estudos no Rio de Janeiro.

À Hélia Borges, pela potência das aulas em Lisboa e por me aproximar de Lula Wanderley.

À Milena Sofia Gomes, segurança da Biblioteca de Arte da Gulbenkian, pelo sorriso e delicadeza com que recebe todos os pesquisadores para dias de estudos. Um agradecimento à Fundação Calouste Gulbenkian onde boa parte dessa tese foi escrita. Na moldura da sala, janelas imensas que nos ligam aos jardins, pedaço de mundo que vislumbramos sempre que o olho se põe a pensar no que escrevemos.

À Vivien Ruiz, que me apresentou à possibilidade do Acordo de Co-Tutela, ora firmado entre o Programa de Pós-Graduação em Artes do Corpo da Universidade Estadual de Campinas (PPGADC/UNICAMP) e a Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa (FMH/UL). Através dela retornei à faculdade onde me graduei. Um agradecimento à Mariana Baruco, Sílvia Geraldi e Márcia Godoy, pelas formalizações institucionais desse acordo. Aos professores Holly Cavrell, Renato Ferracini, Ana Cristina Colla, Ana Clara Amaral, Márcia Strazzacappa, Verônica Fabrini e Gracia Navarro, pelos aprendizados nas disciplinas cursadas e tantos outros convívios.

À Pedro Simão, Elisabete Saragoça e Cláudia Pinho, pela atenção, paciência e responsabilidade com que me receberam como aluna no Doutorado em Dança da Universidade de Lisboa.

À Universidade Federal do Ceará pela licença docente para estudos de doutorado. Em especial a Sandro Gouveia, por acreditar que esta profissão se faz por mergulhos profícuos em pesquisa e pelos encaminhamentos formais.

À CAPES pela concessão da bolsa de Doutorado Pleno no Exterior.

À Vanessa Viana, pela paciente desgravagem de parte das entrevistas da tese. Foram fundamentais para a análise de conteúdo.

Ao sol, ao ar, ao vento, às colinas, ao rio, ao mar, às uvas, à grama, às árvores, às estrelas, ao brilho da lua na face em noite de céu aberto.

À outros tempos, espaços e afetos que se abrem...

Como diz Belchior, em sua canção:

*... vejo vir vindo no vento / O cheiro da nova estação
E eu sinto tudo na ferida viva / Do meu coração.*

RESUMO

Sensorialidades antropofágicas: saberes do sul na dança contemporânea

Corpos estranhos, disformes, desfigurados, desarticulados. O que fazer quando uma lógica da sensação se impõe e subverte corpos, processos de criação em dança e estratégias coreográficas? Como compor em estados de vibração, espasmos, pausas prolongadas, tremores e gestos que simplesmente insistem em moverem-se de determinada maneira? Ao fazer emergir das sensações *texturas* de movimento descoladas de temáticas, ideias, técnicas e roteiros prévios, a coreógrafa e bailarina Juliana Moraes teve seus procedimentos desafiados na elaboração da série coreográfica *Peças curtas para desesquecer* (Companhia Perdida), e do solo *Desmonte*. Tais mobilizações do corpo surgiram nas experimentações com materiais inspirados nos objetos relacionais de Lygia Clark, em laboratório ministrado pela artista Ana Terra. Objetos ordinários, sem apelo semiótico, geraram uma dança desassociada de imagens. Com a metodologia de pesquisa do ator Gustavo Sol, tais materiais formalizaram-se mantendo a potência de vibração dos corpos em *estados de presença poética*, nos quais a atenção tem uma dimensão coreográfica. Dançar em ato. Lógica das proposições de Lygia Clark e Hélio Oiticica que, nos anos 1960, romperam com suportes da arte visual e, inspirados por Oswald de Andrade, instauraram um modo antropofágico de criação. Antropofagia como procedimento. Deslocando a pergunta *o que é para o que se pode fazer com* a sensorialidade, foram investigados os modos de criação e as escritas de Juliana Moraes e outros cinco criadores em dança e teatro – Mariana Muniz, Jussara Miller, Luis Ferron, Renato Ferracini, Carlos Simioni e Gustavo Sol. O que devoram esses artistas? Que pontes fazem entre mundos visíveis e invisíveis? Estariam permeados de princípios das cosmogonias indígenas, dos saberes *do/no* corpo, de uma performatividade? Num caldeirão, em torno das *sensorialidades antropofágicas*, fervem artistas, xamãs e pensadores, de Deleuze, José Gil, Steve Paxton, Anna Halprin, Hubert Godard, Antonin Artaud, à Oswald de Andrade e Viveiros de Castro, entre outros.

Palavras-chave: sensorialidades antropofágicas, estados do corpo, processos de criação, objetos relacionais, cosmogonia indígena, performatividade

ABSTRACT

Anthropophagic sensorialities: knowledge of the South in contemporary dance

Bodies strange, distorted, disfigured, disjointed. What to do when a logic of sensation is imposed and subverts bodies, processes of creation in dance and choreographic strategies? How to compose in states of vibration, spasms, prolonged pauses, tremors and gestures that simply insist on moving in a certain way? By bringing out from the sensations *textures* of movement, taken from previous themes, ideas, techniques and scripts, the choreographer and dancer Juliana Moraes had her procedures challenged in the elaboration of the choreographic series *Peças curtas para desesquecer* (Companhia Perdida) and the solo *Desmonte*. Such mobilizations of the body emerged in the experiments with materials inspired in the relational objects of Lygia Clark, in laboratory ministered by the artist Ana Terra. Ordinary objects, without semiotic appeal, generated a disassociated dance of images. With the research methodology of the actor Gustavo Sol, such materials were formalized by maintaining the vibration power of the bodies in *states of poetic presence*, in which the attention has a choreographic dimension. Dance in act. Logic of the propositions of Lygia Clark and Hélio Oiticica, who in the 1960s broke with visual art supports and, inspired by Oswald de Andrade, established an anthropophagic mode of creation. Anthropophagy as procedure. Shifting the question *what is* to *what can be done with* sensoriality, we investigated the modes of creation and the writings of Juliana Moraes and five other creators in dance and theater - Mariana Muniz, Jussara Miller, Luis Ferron, Renato Ferracini, Carlos Simioni and Gustavo Sol. What do these artists devour? What bridges do they construct between visible and invisible worlds? Would they be permeated with the principles of indigenous cosmogonies, the knowledge *of/in* the body, of a performativity? In a cauldron, around the *anthropophagic sensorialities*, artists, boil artists, shamans and thinkers, from Deleuze, José Gil, Steve Paxton, Anna Halprin, Hubert Godard, Antonin Artaud, Oswald de Andrade and Viveiros de Castro, among others.

Key words: anthropophagic sensorialities, body states, creation processes, relational objects, indigenous cosmogony, performativity

RÉSUMÉ

Sensorialités anthropophagiques: savoirs du Sud dans la danse contemporaine

Corps étranges, déformés, défigurés, désarticulés. Que faire quand une logique de la sensation s'impose et bouleverse des corps, des processus de création en danse et des stratégies chorégraphiques? Comment composer sous des états de vibration, spasmes, pauses prolongées, tremblements et gestes qui simplement tiennent à se mouvoir d'une manière déterminée? A partir des sensations, en faisant émerger des *textures* de mouvement détachées des thématiques, idées, techniques et scénarios préalables, la chorégraphe et danseuse Juliana Moraes a vu ses procédures défiées dans l'élaboration d'une série chorégraphique *Peças curtas para desesquecer* (Companhia Perdida) et du solo *Desmonte*. Ces mobilisations du corps ont surgi dans les expériences avec des matériaux inspirés des objets relationnels de Lygia Clark, dans un laboratoire dirigé par Ana Terra. Des objets ordinaires, sans appel sémiotique, ont géré une danse dissociée des images. Avec la méthodologie de recherche de l'auteur Gustavo Sol, ces matériaux se sont formalisés de façon à maintenir la puissance de vibration des corps sous des *états de présence poétique*, dans lesquels l'attention a une dimension chorégraphique. Danser en acte. C'est la logique des propositions de Lygia Clark et Hélio Oiticica qui, dans les années 1960, ont rompu avec des supports de l'art visuel et, inspirés par Oswald de Andrade, ont instauré un mode anthropophagique de création. Anthropophagie en tant que procédure. En changeant la question *qu'est-ce que par que peut-on faire avec* la sensorialité, on a recherché les modes de création et les écrits de Juliana Moraes et cinq autres créateurs en danse et en théâtre – Mariana Muniz, Jussara Miller, Luis Ferron, Renato Ferracini, Carlos Simioni et Gustavo Sol. Que dévorent ces artistes? Quels ponts font-ils entre des mondes visibles et invisibles. Seraient-ils imprégnés des principes des cosmogonies indigènes, des savoirs *du/dans le corps*, d'une performativité? Dans un bouillon, autour des *sensorialités anthropophagiques*, bouillissent des artistes, des chamans et des penseurs: Deleuze, José Gil, Steve Paxton, Anna Halprin, Hubert Godard, Antonin Artaud, Oswald de Andrade et Viveiros de Castro, parmi d'autres.

Mots-clés : sensorialités anthropophagiques, états du corps, processus de création, objets relationnels, cosmogonie indigène, performativité.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Desenho da artista plástica Márcia Moraes, feito durante o processo de pesquisa do projeto *Sensorimemórias* (2011/2012) e que ilustra o material gráfico da série coreográfica *Peças Curtas para Desesquecer* (2012).

Figura 2. Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011). A criadora-intérprete Carolina Callegaro em experimentação com bolsa de água quente e tecido aveludado.

Figura 3. Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011). A criadora-intérprete Carolina Callegaro em experimentação com cachecol felpudo.

Figura 4. Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011). A criadora-intérprete Carolina Callegaro em experimentação com caixas de fósforo.

Figura 5. Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011). A criadora-intérprete Carolina Callegaro em experimentação com chave de fenda.

Figura 6. Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011). A criadora-intérprete Érica Tessarolo em experimentação com haste de metal.

Figura 7. Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011). A criadora-intérprete Érica Tessarolo em experimentação com conduíte de plástico.

Figura 8. Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011). A criadora-intérprete Érica Tessarolo em experimentação com escova de cabelo.

Figura 9. Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011). A criadora-intérprete Érica Tessarolo em experimentação com linhas de costura.

Figura 10. Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011). A criadora-intérprete Érica Tessarolo em experimentação com papel toalha.

Figura 11. Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011). A criadora-intérprete Érica Tessarolo em experimentação com um maço de penas.

Figura 12. Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011). A criadora-intérprete Flávia Scheye em experimentação com espuma de estofado.

Figura 13. Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011). A criadora-intérprete Flávia Scheye em experimentação com espojas de banho.

Figura 14. Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011). A criadora-intérprete Flávia Scheye em experimentação com tule/véu.

Figura 15. Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011). A criadora-intérprete Isabel Monteiro em experimentação com coberta de pelúcia.

Figura 16. Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011). A criadora-intérprete Isabel Monteiro em experimentação com linhas.

Figura 17. Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011). A criadora-intérprete Isabel Monteiro em experimentação com pedaço de tronco.

Figura 18. Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011). A criadora-intérprete Isabel Monteiro em experimentação com pregadores de roupa/molas.

Figura 19. Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011). A criadora-intérprete Juliana Moraes em experimentação com massa.

Figura 20. Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011). A criadora-intérprete Juliana Moraes em experimentação com emaranhado de cordas.

Figura 21. Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011). A criadora-intérprete Juliana Moraes em experimentação a partir de um toque direto em seu corpo feito por Érica Tessarolo.

Figura 22. Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011). A criadora-intérprete Juliana Moraes em experimentação com escova.

Figura 23. Desenho da artista plástica Márcia Moraes, feito durante o processo de pesquisa do projeto *Sensorimemórias* (2011/2012) e que ilustra o material gráfico da série coreográfica *Peças Curtas para Desesquecer* (2012).

Figura 24. Desenho da artista plástica Márcia Moraes, feito durante o processo de pesquisa do projeto *Sensorimemórias* (2011/2012) e que ilustra o material gráfico da série coreográfica *Peças Curtas para Desesquecer* (2012).

Figura 25. Desenho da artista plástica Márcia Moraes, feito durante o processo de pesquisa do projeto *Sensorimemórias* (2011/2012) e que ilustra o material gráfico da série coreográfica *Peças Curtas para Desesquecer* (2012).

Figura 26. Desenho da artista plástica Márcia Moraes, feito durante o processo de pesquisa do projeto *Sensorimemórias* (2011/2012) e que ilustra o material gráfico da série coreográfica *Peças Curtas para Desesquecer* (2012).

Figura 27. Desenho da artista plástica Márcia Moraes, feito durante o processo de pesquisa do projeto *Sensorimemórias* (2011/2012) e que ilustra o material gráfico da série coreográfica *Peças Curtas para Desesquecer* (2012).

Figura 28. Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011). A criadora-intérprete Carolina Callegaro em experimentação no laboratório ministrado por Gustavo Sol para a Companhia Perdida.

Figura 29. Fotografias de Cris Lyra do estudo de Isabel Monteiro, no laboratório do ator Gustavo Sol para a Companhia Perdida, 2012, São Paulo, Brasil. À esquerda, o ator indica um ponto de tensão e sugere caminhos para os fluxos de energia escoarem. À direita, o ator aponta complexidades e outras dimensões dos movimentos da bailarina.

Figura 30. Fotografias de Cris Lyra, estudos de Érica Tessarolo durante laboratório do ator Gustavo Sol para a Companhia Perdida, 2012, São Paulo, Brasil.

Figura 31. Fotografias de Cris Lyra, estudos de Juliana Moraes durante laboratório do ator Gustavo Sol para a Companhia Perdida, 2012, São Paulo, Brasil.

Figura 32. Fotografias de Cris Lyra, solos de Isabel Monteiro, Flávia Scheye, Carolina Callegaro, Érica Tessarolo e Juliana Moraes em *Peças curtas para desesquecer*. Companhia Perdida, 2012, São Paulo, Brasil.

Figura 33. Fotografias de Cris Lyra, trio, duo metal e quarteto em *Peças curtas para desesquecer*. Companhia Perdida, 2012, São Paulo, Brasil.

Figura 34. Fotografias de Cláudio Gimenez, espetáculo *D'Existir*, criado e encenado por Mariana Muniz, 2015, São Paulo, Brasil. Acervo MUD – Museu da Dança/ Cia. Mariana Muniz de Dança e Teatro.

Figura 35. Fotografias de Christian Laszlo (duas acima) e Leo Lin (duas abaixo), espetáculo *Nada pode tudo*, criado e encenado por Jussara Miller, com direção de Norberto Presta e fotografia, cenotécnica e trilha sonora de Christian Laszlo, 2015, São Paulo, Brasil.

Figura 36. Imagem do livro *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988* (Butler e Pérez-Orama, 2014, p. 198).

Figura 37. *Baba antropofágica* (1973). Imagem do livro *Lygia Clark* (Clark, 1980, p. 39).

Figura 38. *Canibalismo* (1973). Imagem do livro *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988* (Butler e Pérez-Oramas, 2014, p. 306).

Figura 39. Fotografias de Tina Coelho (duas primeiras) e Adalberto Lima (duas últimas), do espetáculo *Sopro*, de Carlos Simioni, com direção de Tadashi Endo, 2005, Campinas, São Paulo, Brasil.

Figura 40. Fotografias de Maira Jeannyse (a primeira, no alto) e Marta Viana, das primeiras demonstrações públicas da pesquisa desenvolvida junto ao Ateliê de Pesquisa do Ator (APA), nos dias 17 e 18 de Novembro de 2015, Paraty, Rio de Janeiro, Brasil.

Figura 41. Fotografias de Arthur Amaral, do solo *Dissolva-se-me*, de Renato Ferracini, com direção coreográfica de Luis Ferron, 2015, Campinas, São Paulo, Brasil.

Figura 42. Imagens *still* de clipe do solo *Objeto descontinuo*, 2013, com direção e atuação do ator Gustavo Sol, São Paulo, Brasil.

Figura 43. Fotografias de Cris Lyra, do solo *Desmonte*, de Juliana Moraes, com co-direção de Gustavo Sol, 2015, São Paulo, Brasil.

Figura 44. Fotografias de Cris Lyra, do solo *Desmonte*, concebido, coreografado e interpretado por Juliana Moraes, com co-direção de Gustavo Sol, 2015, São Paulo, Brasil.

Figura 45. Imagem do Catálogo do XII Festival de Artes do Vale do São Francisco (Pernambuco, Brasil, 2016), página 23, para divulgar o doce Desmonte, inspirado no solo concebido por Juliana Moraes, com co-direção de Gustavo Sol.

Figura 46. Hélio Oiticica vestido de passista da Mangueira em *still* do filme *HO* de Ivan Cardoso (1979) e *Grande Núcleo* (1960). Imagens do livro *Museu é o mundo* (Oiticica Filho, 2011, pp. 34-187).

Figura 47. *Tropicália* (1967) e *Ninhos em Éden* (1969). Imagens do livro *Museu é o mundo* (Oiticica Filho, 2011, pp. 94-142).

Figura 48. Nildo da Mangueira veste *Parangolé P15 Capa 11 Incorporo a revolta* (1967) e o músico Caetano Veloso veste *Parangolé P4 Capa 1* (1964). Imagens do livro *Museu é o mundo* (Oiticica Filho, 2011, pp. 69-114).

Figura 49. Gravura de Théodore de Bry de um ritual antropofágico. Imagem usada em homenagem aos 60 anos de Oswald de Andrade, no ano 396 da deglutição do bispo Sardinha, impressa no livro *Antropofagia hoje?* (Ruffinelli e Rocha, 2011 p. 5).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO. A POESIA EXISTE NOS FATOS. MORTE E VIDA DAS HIPÓTESES. Sensorialidades antropofágicas	01
 CAPÍTULO 1. A MAGIA E A VIDA Tremores, sobressaltos, fôlegos de uma dança que se perde de si	 17
1.1 <i>O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo</i> – <i>Sensorimemórias</i> , um modo de criar em dança	30
1.1.1 <i>A surpresa</i> – Um corpo e uma dança sem imagens: Ana Terra e os objetos relacionais	34
1.1.2 <i>Uma nova perspectiva</i> – Companhia Perdida, perdida: como criar entre sensações e <i>texturas</i> ?	42
1.1.2.1 Entre o aquoso e as labaredas: Estudos de Carolina Callegaro	46
1.1.2.2 Corpo que se deixa mover, extensão do mundo: Estudos de Érica Tessarolo	51
1.1.2.3 Sensações/estados a imbricar processo e criação: Estudos de Flávia Scheye	58
1.1.2.4 Desabituar, provocar, perder o fôlego: Estudos de Isabel Monteiro	61
1.1.2.5 Jogar com tensões, vibrar, (des)esquecer: Estudos de Juliana Moraes	65
1.1.2.6 Compor com sensações: por direção ou por digestão?	69
1.1.3 <i>Pela invenção e pela surpresa</i> – <i>Estados de presença poética</i> por Gustavo Sol: paradoxos da criação	80
1.1.4 <i>A existência palpável da vida</i> – Estou onde estou? Aquietar do monólogo do pensamento por Antonio Januzelli	102
1.1.5 <i>Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas</i> – <i>Peças curtas para esquecer</i> : compor com a vibração dos corpos	105
1.2 <i>O correspondente da surpresa física em arte</i> – Redes sensoriais: perturbações nos circuitos das sensações e criação em dança	122
1.2.1 <i>Houve um estouro nos aprendimentos</i> – Fissuras e aproximações entre educação somática e criação em dança	134
1.2.2 <i>Fatos estéticos</i> <i>Trânsitos somáticos-dançantes</i> na criação de Mariana Muniz e Jussara Miller	139

CAPÍTULO 2. TUDO DIGERIDO	149
Secreções e vibrações: sensações como estados de criação em arte	
2.1 <i>O que atropelava a verdade era a roupa</i>	157
– Vazio pleno, fantasmática do corpo e liberação do potencial de criação	
2.2 <i>Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho</i>	165
– Vibração poética em Carlos Simioni, Luis Ferron/Renato Ferracini e Gustavo Sol	
2.3 <i>Suprimamos as ideias e outras paralisias</i>	190
– Juliana Moraes coreografa sensações no solo <i>Desmonte</i>	
2.4 <i>Nunca fomos catequizados</i>	205
– Estado criador e cultura antropofágica em Hélio Oiticica	
 CAPÍTULO 3. SÓ A ANTROPOFAGIA NOS UNE	 217
Modos antropofágicos de criar: sensações em devoração	
3.1 <i>A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria</i>	229
– Antropófagos, xamãs, loucos e artistas: saberes do sul nas artes do corpo?	
3.1.1 <i>Só me interessa o que não é meu</i>	234
– Sacrifício em Nijinsky e no ritual antropofágico: da sujeição à vitalidade corporal	
3.1.2 <i>O instinto Caraíba</i>	244
– Xamanismo e performatividades: sul do corpo, sul da cena?	
3.2 <i>Sabíamos transpor o mistério e a morte</i>	257
– <i>Sensorialidades antropofágicas</i> : a devorar o antropófago e a criação em dança	
 CONCLUSÃO. A ALEGRIA É A PROVA DOS NOVE	 271
Algumas questões à contemporaneidade nas artes e ao ensino em dança	
 FONTES DE ESTUDO	 279
ANEXO 1. Manifesto da Poesia Pau Brasil	297
ANEXO 2. Manifesto Antropófago	301
ANEXO 3. Glossário de termos criados pelos artistas	303
ANEXO 4. Currículo dos criadores e artistas	309
ANEXO 5. Sítio da tese	315

introdução



desenho márcia moraes

A POESIA EXISTE NOS FATOS. MORTE E VIDA DAS HIPÓTESES.

Sensorialidades antropofágicas

Tremores, vibrações, espasmos, pausas, fluxos, respiração. De que maneira falar de um universo intenso de sensações e percepções através de palavras? Como dar vida a uma escrita que trata efetivamente daquilo que se vive e se sente? É curioso perceber nos títulos de livros e nas abordagens de conteúdo de diferentes autores da atualidade, nos campos da Literatura, Educação e Antropologia (Gumbrecht, 2010; Larrosa, 2015; Viveiros de Castro, 2015), um caráter ligado à fisicalidade e aos processos do corpo, bem como uma tendência a apontar dinâmicas de pensamento que questionam ontologias e epistemologias justamente por aspectos do vivido, sentido e percebido. Parece haver um interesse comum pelas matérias de expressão¹ próprias aos artistas da dança, do teatro, da performance e das artes visuais, pois esses autores fazem referências a ações corporais, destacando experimentações e vivências como constituintes de uma outra sensibilidade, fora da linguagem, produzindo um efeito de presença no mundo marcado por um registro sensorial. Tal percepção vem reforçar o interesse da presente pesquisa de doutoramento em investigar uma dança que tenha o corpo como foco principal do desenvolvimento de processos de criação, nos quais se configure uma arte fora da linguagem, não figurativa e cuja primazia sejam as sensações, as percepções e as descobertas de outras sensibilidades do corpo.

Presságios, instintos, sobressaltos, intuições e desejos são bússolas para essa composição textual, assim como os vapores produzidos por corpos que se desfazem pela alquimia de um caldeirão antropofágico. Eis o ritual em questão. Que danças, que corpos, que sensibilidades, que experimentações corporais, quais modos de criação, que composições? *Sensorialidades antropofágicas*. Saberes e sabores de uma investigação interessada em deglutir, devorar e assimilar processos de criação em dança potencializados por corpos em descontroles, desmontagens, dissolução, desordem, desapego, desapaixonamento. De que natureza é uma dança que investiga e indaga a sensorialidade de um corpo ao ponto de fazê-lo perder-se constantemente de si, ao

¹ *Matérias de expressão* é um termo recorrente na obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari e é usado por Suely Rolnik. Porém, não foi encontrada uma definição direta. Na obra *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, volume 4 (Deleuze e Guattari, 1997), há a indicação de que “matérias de expressão” são “qualidades” ou “qualidades de expressão” que implicam em relações variáveis ou constantes umas com as outras que não sejam dadas *a priori*. Também estão associadas a enunciações, agenciamentos coletivos de enunciação ou um conjunto de forças e intensidades que friccionam códigos domados, operando por variações e mutações. Caracterizam-se por passagem e alternância, nunca por símbolos e imaginários. São matérias que requerem relações originais, inusitadas entre cores, odores, sons. Nesse sentido, seria possível acrescentar, como exemplos ligados às artes do corpo, movimentos, gestos, pausas, respirações, figurinos, objetos, entre outros materiais por meio dos quais os artistas captam forças para criações em dança. Segundo Guéron (2015), a arte, no pensamento deleuziano, acontece quando as “matérias de expressão” emergem das “matérias”, constituindo, assim, a linguagem artística.

mesmo tempo em que desafia uma suposta ontologia da arte? Processos de criação focados na sensorialidade configuram modos antropofágicos de composição? De que maneira artistas e criadores se deixam guiar pelo que pressentem, suspeitam e faz vibrar seus corpos inquietos e ávidos por dar forma ao que sentem como realidade, antes mesmo que esta possa ser percebida por quem não domina a arte da criação? Será essa perspicácia sensível que aproxima os artistas a xamãs, a pessoas consideradas loucas e a um certo instinto animal ou selvagem? De que modos o acesso a diferentes abordagens sensoriais abre os corpos a outras sensibilidades? Que forças são captadas pelos artistas?

Com interesse em uma dança que verticaliza e avança em direção aos mistérios que a cercam, devorando a si mesma, aos seus criadores e pesquisadores, e inclinando-se a propostas que façam os corpos devirem² outros – outros de si, outros em si e outros de outros –, num contínuo processo a “alter-ar”, a produzir “alter-ações”, a devir alteridades é que se lança a hipótese das *sensorialidades antropofágicas*. Uma hipótese articulada, inicialmente, pela suspeita subjetiva de haver um conjunto de artistas e pensadores da dança, do teatro, das artes visuais, do cinema, da música, da filosofia, da educação somática e da antropologia, tanto teatral como cultural, que investem na sensorialidade e nos processos *do/no* corpo como ponto de convergência de suas criações, experimentações e elaborações conceituais. São saberes e fazeres nos quais se articulam forças trasmutadas, especificamente no caso das artes, a matérias de expressão que podem se fazer por uma lógica das sensações (Deleuze, 2007) e por um modo antropofágico de criação.

Ao dar corpo à hipótese de uma *sensorialidade antropofágica*, é possível perceber um universo de referências transversais ao presente estudo, pela maneira como articulam criação artística e pensamento: o Cinema Novo de Glauber Rocha, o Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa, a Musculatura Afetiva e o contato com as danças tribais mexicanas dos Tarahumaras no teatro de Antonin Artaud, os objetos relacionais e os parangolés dos artistas plásticos Lygia Clark e Hélio Oiticica, respectivamente, o movimento da Tropicália na música brasileira, as Variações do Corpo Selvagem do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, as performances e a lógica indígena pelas antropólogas Els Lagrou e Regina Muller, o interesse filosófico de Nietzsche pela dança e pelos animais, o diálogo travado com porcos e pelos filósofos Félix Guattari e Peter Pál Pelbart, as noções de *sul da cena* e *sul do saber* de Verônica Fabrini, a partir das epistemologias do sul de Boaventura de Sousa Santos.

² *Devir* é o que se dá na relação de um encontro entre forças, *intermezzo*, no meio, a orientar um pensamento sem referência e que invente seu próprio sistema de orientação (Deleuze e Parnet, 1998; Zourabichvili, 2004).

São presságios de uma *sensorialidade antropofágica* a nos guiar num tempo e espaço sem medidas e constituídas por uma relação de forças e intensidades. Não há, necessariamente, ligação entre os artistas e autores citados, seja por influência de uns sobre o trabalho de outros, pela temática específica da antropofagia ou por uma determinação cronológica ou territorial. O que os une é uma lógica das sensações, para usar os termos do filósofo Gilles Deleuze (2007), a partir da produção visual de Francis Bacon, o qual afirmava pintar com as forças e as sensações. É um exercício de *ver com olhos livres* (Andrade, 2011) relativo a um universo transcultural e transgeracional articulado intuitivamente, nessa pesquisa, a partir de um entendimento do que seja um modo antropofágico de criar e pensar e, até mesmo, em alguns momentos, de escrever uma tese.

A referência e o ponto de partida é a noção de *antropofagia* lançada pelo escritor brasileiro Oswald de Andrade (1890-1958), no Manifesto Antropófago, publicado em 1928, ano 374³ da Deglutição do Bispo Sardinha por índios caetés, em terras brasileiras. O fato, para o escritor, configura marco inaugural mais importante para a história do Brasil do que a descoberta do país pelos portugueses em 1500, como preferem contar os livros de história. Tais ideias antropofágicas estavam em elaboração desde o Manifesto da Poesia Pau-Brasil, publicada em 18 de Março de 1924, no Jornal Correio da Manhã, sediado no Rio de Janeiro. Ambos os manifestos instigam um modo de articular poesia e pensamento, tanto pelas provocações conceituais como pelo formato que inaugura uma experimentação de linguagem rítmica inovadora para a época.

A *antropofagia* em Oswald de Andrade inspirou artistas de diferentes linguagens, contemporâneos a ele, nas vanguardas modernistas brasileiras, mas sobretudo posteriores, mantendo sua força inventiva e gustativa em atualidade. Pois como disse o escritor, em seu habitual humor e sarcasmo, para enfrentar questões imprescindíveis de seu pensamento: “Em nossa época de devoração universal a impostação é odontológica, não ontológica”⁴. Portanto, antropofagia não configura exatamente um conceito, com delimitações e definições objetivamente dadas, diz muito mais respeito a uma *mentalidade pré-lógica, à existência palpável da vida, ao impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior*, do fato de que *nunca fomos catequizados, nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós*, de que *o espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo*, de que *tínhamos adivinhação, um sistema social-planetário* e de que é preciso

³ O Manifesto Antropófago foi originalmente publicado na Revista de Antropofagia, Ano I, Nº 1, em Maio de 1928. Nesse ano completaram, de fato, 372 anos do ritual antropofágico realizado com o Bispo Sardinha, portanto dois anos a menos do que anunciado pelo escritor na versão impressa.

⁴ Resposta do escritor Oswald de Andrade à pergunta “Qual é a impostação hodierna da problemática ontológica?”, feita pelo crítico literário Antônio Cândido, por ocasião do momento em que este indagou a pertinência do escritor em se candidatar à vaga de professor na Universidade de São Paulo. O diálogo foi narrado em entrevista à Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP, Rio de Janeiro/Brasil), no ano de 2011, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=caeJx7Uq8jQ>. Consultado a 26 de Abril de 2016.

acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas. Afinal, o escritor parte, no Manifesto Antropófago, da *equação eu parte do Cosmos ao axioma Cosmos parte do eu*. O autor ainda incita, shakespearaneamente, *Tupy, or not tupy that is the question* e acrescenta: *só a antropofagia nos une*. A essa premissa lança uma lei: *só me interessa o que não é meu*. E, ao mesmo tempo, faz a seguinte ressalva, no Manifesto da Poesia Pau-Brasil: *Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres* (Andrade, 2011; Ruffinelli e Rocha, 2011; Azevedo, 2016).

Entre a *floresta* e a *escola*, assumindo os paradoxos de saberes que se fazem na fricção entre informe e formal, entre selva e ciência, entre sensorialidade e antropofagia, o que se deseja, depois de um período intenso de pesquisa de campo e de convívio com seis criadores brasileiros, é apresentar e analisar uma dança que não quer ser/fazer algo, mas que simplesmente é, no tempo mesmo da duração de suas ações e estados de corpo, como define a bailarina, coreógrafa e diretora Juliana Moraes (2012d), de São Paulo (Brasil), cuja criação está no foco principal desse estudo. A criadora interessa-se por uma dança que inventa e desafia seus processos de criação ao mesmo tempo em que tensiona o corpo em seus limites e potências. Uma dança que faz do corpo passagem para sensações e percepções não fixadas em imagens, signos e linguagens, pois investiga a sua fisiologia para produzir diferentes relações entre respiração, musculaturas, pressão gravitacional, impulso, distensionamento, atenção. Uma rede sensorial através da qual cada alteração de estado de presença é acompanhada por um *olhar investigativo* interessado em deixar o corpo mover-se por ele mesmo. Uma dança que não se faz figurativa nem narrativa, mas que abre os sentidos cinestésicos, sensório-motores e a sensibilidade no campo da arte (Moraes, 2012d; Sol, 2012).

Desse modo de mergulhar em um processo de criação, constitui-se um universo de *texturas* de movimento, *brilhos*, *estados alterados de consciência*, *musculaturas afetivas*, *estados de presença* percebidos como transitórios, *estados de atenção*, *estados sensoriais*, *camadas de energia*, *vibrações* que passeiam entre a pele e os ossos como *partículas de luz* e abrem *portais* para um campo de forças a reverberar sensações, as quais fazem o corpo mover-se em fluxo ao mesmo tempo em que percebe a si e ao outro, numa intensa relação com o ambiente, culminando na produção de *efeitos de presença* cênica. Os termos aqui elencados⁵ emergem das experimentações artísticas e estéticas desse conjunto de criadores, cujas abordagens de trabalho verticalizam os usos do próprio corpo como material de expressão de suas composições em dança e teatro. São

⁵ As expressões, termos e conceitos em itálico serão apresentados com maior detalhamento ao longo da tese, conforme surgirem as discussões em torno dos artistas e de seus modos de criação. Alguns dos termos compõe o Glossário de termos criados pelos artistas, que integra a tese.

processos descolados de narratividade, representação, vigor tecnicista e cujos espetáculos não se limitam ao “movimento pelo movimento”.

Como acionar corporalmente estados físicos que desafiem a constituição de uma gestualidade artística? A pergunta é de Juliana Moraes que investiu vertiginosamente no corpo como matéria fundamental de seus processos criativos (Moraes, 2012c), tanto junto à Companhia Perdida, dirigida por ela, como em trabalho solo. São da coreógrafa as experimentações que catalisam com maior ênfase a hipótese das *sensorialidades antropofágicas*. Dois de seus processos de criações são analisados, os quais resultaram nas obras *Peças curtas para desesquecer* (série coreográfica da Companhia Perdida, 2012) e *Desmonte* (solo, 2015). Os percursos de criação de Juliana Moraes têm implicado em jamais voltar ao mesmo lugar. A tal ponto que a Companhia Perdida, no processo de composição da série coreográfica, perdeu-se de si mesma para afirmar a incerteza como potência inventiva. A lógica dos movimentos se define por *texturas* ou *frequências qualitativas*, na qual os corpos são abertos, instáveis e expostos, em composições que se organizam por partituras, ao invés de repertório de passos.

O processo em destaque teve início com a pesquisa nominada *Sensorimemórias*, em 2011, cujo desejo era acordar no corpo memórias encarnadas, numa investigação que contou com as criadoras-intérpretes Carolina Callegaro, Érica Tessarolo, Flávia Scheye e Isabel Monteiro. Nessa pesquisa, elas encontraram um modo de produzir sensações no corpo sem referenciais fixos e externos, como sentimentos, emoções, memórias específicas, imagens ou ideias – nada que fosse previamente definido em um mapa sensorial. Uma descoberta que somente se tornou possível depois de um laboratório ministrado à Companhia Perdida pela pesquisadora Ana Terra, inspirada nos objetos relacionais da artista plástica Lygia Clark (1920-1988), que consiste em sensibilizar a pele com objetos como sacos com ar ou água e que as artistas ampliaram para o uso de véu/tule, pelúcia, escovas, pregadores/molas, conduites, metal, entre outros, nos laboratórios de criação que se seguiram.

Sensações produzindo sensações e abrindo o corpo para outros modos de composição de si e da dança. Um percurso que ganhou mais profundidade com as investigações em torno dos *estados de presença poética*, investigados pela percepção das mudanças fisiológicas decorrentes dos usos da respiração e da voz, através do *olhar investigativo*, o qual atua tal como um diretor interno que observa os fluxos do corpo para deixá-lo reverberar no movimento. Tais estratégias e dispositivos para lidar com as sensações, foram estudados no laboratório ministrado pelo ator Gustavo Sol, tendo como perspectiva a criação cênica. Nos dois laboratórios emergiram estados de transe e catarse, acolhidos como materiais de pesquisa. O ator Antonio Januzelli compôs com a investigação ao

desafiar as artistas a romperem com um monólogo interno do pensamento, a mergulhar num estado de presença presente e a colocarem o corpo como protagonista da dança.

Desde então, as composições coreográficas se caracterizaram por combinações cinéticas estranhas, por espasmos, pausas prolongadas e fluxos contínuos de movimentos a produzirem corpos disformes, desfigurados, desarticulados. Com esse modo de trabalhar, longe de elaborar uma metodologia específica, de inaugurar uma estética ou uma linguagem própria, o desejo artístico de Juliana Moraes tem sido o de fomentar processos que sejam radicalmente singulares e que respondam às demandas de cada trabalho, o que pode ser percebido na maneira como a bailarina compõe o solo *Desmonte*. Nesse trabalho, as desestabilizações do corpo e da dança seguem e outras possibilidades de usos da linguagem se configuram. O solo tem como um de seus interesses o diário do bailarino russo Vaslav Nijinsky (1889-1950) cujas cartas, se lidas cronologicamente, deixam evidente a desmontagem da subjetividade do artista em vida, em seu processo de loucura no período iminente ao seu internamento, e que são exploradas por uma desarticulação do corpo. Em comum, as duas obras em análise têm como foco esgarçar, esmiuçar, aprofundar e desafiar o corpo num contínuo processo de devir outros.

As questões relativas à investigação do corpo e da criação em dança de Juliana Moraes configuram a linha condutora da escrita da tese. Os cinco outros criadores compõem com ela, no texto, conforme os conteúdos de cada processo de criação forem desdobrados e analisados, uma vez que há pontos de conexão entre eles. Desse diálogo sensorial participam os criadores: Carlos Simioni, ator do Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), a partir de inquietações relativas à criação do solo *Sopro* (2005), presentes na demonstração técnica *Prisão para a Liberdade*, de onde emerge a noção de um corpo que se deixa mover; a bailarina, atriz e diretora Mariana Muniz/Mariana Muniz Cia. de Dança e Teatro, com o solo *D’Existir* (2015), baseado em um texto de Samuel Beckett e numa corporeidade proveniente da Eutonia e de uma formação com Klauss Vianna – ambas técnicas somáticas; a bailarina e coreógrafa Jussara Miller, com o solo *Nada pode tudo* (2015), cujos estados corporais são criados pela experiência também com a técnica de Klauss Vianna, em articulação com o diretor teatral Norberto Presta, para quem o encontro entre dramaturgia e coreografia implica na fabulação do corpo; o coreógrafo Luis Ferron, na direção do solo *Dissolva-se-me* (2015), co-criado e estreado pelo ator Renato Ferracini, cujo desejo é constituir um corpo presente nominado de *to be*; e o ator Gustavo Sol, com o solo *Objeto descontínuo* (2013), dedicando especial atenção aos usos de um *olhar investigativo*, às alterações de estados de consciência, via modificações na fisiologia do corpo, ao que ele nomina como *estados de presença*

poética, e na musculatura afetiva de Artaud, como estratégias para manter o intérprete conectado consigo mesmo durante a sua atuação em cena, assumindo e destacando a atenção, inclusive ao que se pensa, como dimensão coreográfica.

Nenhum desses criadores trabalha, direta ou indiretamente, com a noção de antropofagia. No entanto, acredito que há um *modo antropofágico* de abordar o corpo, de investigar suas linguagens e de compor seus trabalhos artísticos. A opção de estudo é por processos de criação nos quais a antropofagia seja um modo operativo, procedimento de composição, de articulação de universos sensoriais e sensíveis que resultem em criações artísticas. Não há interesse por obras nas quais a antropofagia seja temática. Isto porque, curiosamente, percebi, nos processos que tiveram a antropofagia como tema, inicialmente pesquisados, que as proposições cênicas eram marcadas por signos e narratividades, resultando em uma dança sobreposta por ideias pré-concebidas e colonizadas sobre um suposto corpo selvagem. Criações que não se liberam de simbologias, comumente trazem à cena corpos tingidos de vermelho e vestindo penas e cocares, cantos indígenas e a reprodução de um ambiente de aldeia, tais como canoa e folhas ao chão.

Portanto, o “instinto Caraíba” fez prevalecer como linha de investigação os processos cujos *modos* de experimentar, vivenciar, desafiar e compor em arte possam ser considerados antropofágicos, uma vez que tais proposições subvertem a lógica do corpo, o que me parece mais consistente e instigador para pensar e sentir a arte. Entende-se a noção de *modo* a partir da definição de Spinoza (Deleuze, 2002; 2009), um filósofo igualmente dedicado às afecções do corpo, aos seus estados. Para ele, *modo* se configura como o que compõe e faz variar a intensidade dos corpos, observado por uma geometria de forças. O *modo antropofágico de criação* pelo viés da *sensorialidade* é o que se tensiona como linha fundamental de investigação em torno dos processos de criação em dança.

Sendo assim, diante da intensidade das vivências com o modo de criar dos artistas e de pensar dos pesquisadores que se coadunam no mesmo caldeirão que está a aquecer, entendeu-se, ao longo do processo da pesquisa de campo, a necessidade de se fazer três ressalvas importantes para se perceber as decisões em torno de quais danças, corpos e processos entram como ingredientes desse ritual antropofágico e que determinam as escolhas metodológicas de análise dos conteúdos:

1. É preciso escapar da uma forte inclinação ontologizante que se impõe, especialmente no último século, no campo das artes, sobretudo na crítica e na história da dança, no sentido de tipificar, eleger tendências, nomear movimentos ou destacar um conjunto de trabalhos como um novo segmento que emerge nas artes. Os modos de criação dos artistas pesquisados e a maneira como articulam seus materiais de

expressão, pelo que percebi, não são passíveis de classificações, uma vez que não configuram métodos, metodologias, roteiros, fórmulas ou escolhas estéticas que se replicam e sim modos de experimentação que investigam o corpo em sua potência, numa constante atualização da pergunta filosófica de Spinoza: “o que pode um corpo?”. Portanto, não se parte e nem se chegará a um tipo de dança, de arte ou de corpo dos quais se poderia supor um movimento a ser nomeado e para o qual se aplicaria o sufixo “ismo”, a exemplo do que aconteceu com as vanguardas artísticas modernistas – como o Cubismo, Surrealismo, Futurismo, Dadaísmo, na Europa, ou Concretismo e Neoconcretismo, no Brasil, entre outras tendências –, e ainda com o conjunto de criações que dão os contornos do que se convencionou nominar como Dança Expressionista Alemã ou como Dança Pós-Moderna Americana, para citar algumas tendências.

2. O fato dos artistas pesquisados estarem no Brasil não configura uma brasilidade, assim como não é desejo desta investigação definir e adjetivar uma dança, arte e/ou corpo como brasileiros. A opção em estudar processos de criação realizados no Brasil deu-se principalmente pela curiosidade de acompanhar a produção artística no contexto brasileiro, uma vez que a dança e a arte, nos âmbitos artísticos e acadêmicos, referenciam-se, sobremaneira, pela bibliografia e pelas criações em destaque na Europa e nos Estados Unidos. Longe de sobrepor uma produção à outra, um continente a outro, um hemisfério a outro, o que se quer é apresentar um conjunto de artistas brasileiros que, mesmo em território nacional, estão bem distantes de representar o todo de uma vasta e plural dança brasileira, ainda que o recorte fosse em torno de uma dita dança contemporânea.

3. Apesar da noção de antropofagia nas artes ser invenção de um escritor brasileiro e de, inicialmente, abrir possibilidades de destaque para a produção do Brasil no cenário mundial, o próprio Oswald de Andrade faz questão de frisar, sobretudo nos escritos finais de sua vida, que a antropofagia não é nacionalista e não se limita à produção brasileira. Tampouco, é um conceito, uma categoria de pensamento, um modelo de abordagem ou um projeto nas artes a ser desenvolvido. É antes uma noção, um *modo*, nos dizeres spinozistas, que faz compor e variar a substância das artes, quando relacionadas entre si e com outras referências de mundo. Sendo a antropofagia oswaldiana um modo de produção e de análise em arte, acredito ser possível inferir que ela possa ser um jeito de compreender as criações, sejam elas realizadas no Brasil ou fora dele.

Portanto, não se parte e nem se pretende chegar a um tipo ou tendência de produção em dança, a uma vertente de dança brasileira e nem a um programa antropofágico de criação. O que se quer perceber é se processos de criação focados na *sensorialidade* configuram *modos antropofágicos* de composição em dança. A análise não se detém em

responder o *que é* uma *sensorialidade antropofágica*, mas em evidenciar *que maneiras/de quais modos* se investiga o corpo em suas sensações, em seus processos sensoriais e motores, em sua fisicalidade e fisiologia. Assim, ao longo do trabalho de pesquisa foram cartografados os modos como os usos da sensorialidade se dão no trabalho de cada criador e que podem se configurar como antropofágicos.

Ao longo de quatro anos de percurso do doutoramento, foi produzida uma “cartografia de intensidades”, como define o filósofo português José Gil (Rolnik, 2006), ou uma “cartografia sentimental”, para usar os termos da pesquisadora brasileira Suely Rolnik (2011), para quem o cartógrafo é também um antropófago. Aos artistas foi questionado o *que se pode fazer com* a sensorialidade, através de uma pesquisa, ela mesma, realizada o mais possível por um viés metodológico antropofágico. Isto porque, um cartógrafo, segundo Rolnik, quer conhecer o que se passa, investigar os processos e seus modos de produção, enquanto eles acontecem.

Nesse sentido, o momento da pesquisa de campo trouxe a dimensão dos modos de criação dos artistas investigados, pela participação em aulas e *workshops*, bem como em ensaios, ensaios abertos seguidos de conversas e a presença nas estreias das peças. Foram realizadas ainda entrevistas com os criadores, com os criadores-intérpretes, diretores e pesquisadores envolvidos nos processos de criação. No total, foram feitas 15 entrevistas, sendo a última delas com o médico Lula Wanderley, que trabalhou com a artista plástica Lygia Clark, na fase dos objetos relacionais. Foi curioso, e parte fundamental do tipo de investigação que se quis, conectar conceitos, previamente estudados e conversados nas entrevistas, com processos de criação acompanhados *in loco* e vivenciados concretamente *no* corpo, num trânsito entre arte e pensamento, também aqui por um modo antropofágico de criação textual. Afinal, há uma diferença entre perceber com a mente, a razão e o pensamento, que tentam apreender uma experiência, e sentir com a pele, os ossos, os fluidos, as alterações de energia, os usos da voz e da musculatura feitos por cada um dos criadores e vivenciados corporalmente pela pesquisadora. Os questionamentos, indagações, decisões, estratégias que vão se configurando ao longo de um processo de criação diz respeito a uma longa experimentação do corpo, sobretudo quando o desejo é fazer dançar as sensações, as vibrações de um corpo, num desafio de dar forma artística ao que está na ordem do que se sente e se vive.

Durante a vivência com os artistas entendeu-se haver dois dos focos de análise teórica, inicialmente adotados, que não eram pactuados pelos criadores, pelas criadoras-intérpretes e por parte dos pesquisadores entrevistados. Num primeiro momento, intuiu-se que as práticas de Educação Somática e os estudos em torno do Teatro Físico seriam caminhos fundamentais para o desenvolvimento de uma corporeidade afim ao trabalho

de criação. Acreditava-se que cada abordagem, à sua maneira, investigada a partir de uma certa *escuta do corpo*, desenvolvendo percepções de si, de si com os outros e o espaço, e colocando o corpo em um *estado de atenção*, constituiria necessariamente um *estado de presença* cênica potente e afinada a quaisquer trabalhos de criação. Afinal, há imensas investigações, na dança, em torno das qualidades de presença, sobretudo fazendo ligações a diferentes abordagens somáticas e diversos caminhos metodológicos. No caso dos criadores pesquisados, a tônica está nas experimentações que prescindam o quanto mais da racionalidade, sobretudo no momento do mergulho no processo de criação. A busca é por produzir dança a partir do desafio às lógicas de movimento, já instauradas no corpo, experimentando novas possibilidades cinestésicas, sensorio-motoras, o que inclui desconstruir até mesmo abordagens somáticas e do teatro físico. É o caso das criações de Juliana Moraes, cujo objetivo é liberar o corpo de estilos e técnicas enraizados e possibilitar novas formas de exploração cinética a partir do que ela chama de “experiências sensoriais profundas” (Moraes, 2012c).

No entanto, o que percebi é que as abordagens somáticas nem sempre são suficientes e imprescindíveis para que um processo de investigação se constitua como obra de arte, pelo menos para o quadro de artistas pesquisados. São abordagens que abrem o corpo à experimentação, às sensações, às percepções de seus estados, mas não configuram, por si, estratégias e procedimentos suficientes para dar materialidade às composições coreográficas, por vezes até dificultando processos que envolvem fragmentações e desconstruções mais radicais de uma organicidade. O mesmo se pode dizer do Teatro Físico que, ao ter como foco o desenvolvimento de uma segunda natureza do corpo, colocando o artista em treinamento em situações fisicamente desconfortáveis, acaba por produzir um corpo confortável no desconforto, gerando uma outra face da automatização de movimentos. Dessa maneira, a atenção do ator/bailarino pode desconectar-se de seu corpo no momento da cena, quando o desejável é que haja uma constante atenção aos processos corporais, de tal modo que, ao atuar, não seja possível desviar do que se faz nem em pensamento.

Portanto, a hipótese da existência de *sensorialidades antropofágicas* são extraídas, no presente estudo, tendo como foco os *modos* como se dão os processos de criação, desde as primeiras inquietações até a formalização da obra que vai à cena, em seus diferentes formatos, registros poéticos e estéticos. É importante salientar que nenhum dos artistas pesquisados cristaliza fórmulas, fixa estratégias e procedimentos, alguns, inclusive radicalizam até sequer ser possível voltar ao mesmo ponto. Tratam-se de criadores interessados em estados alterados do corpo, em produção de efeitos de presença, em assumir a transitoriedade dos estados como força e risco.

A esses processos se indaga: são *sensorialidades antropofágicas*? Seriam *sensoriofagias*? Seria esse *modo* de criar em dança limitado a uma dita natureza humana? Seria possível que essa natureza humana fosse desmontada e passasse a compor um corpo de vibrações para além de uma anatomia demarcada ocidentalmente? Seria possível romper com a colonização da percepção, com os suportes da arte no corpo? Seria um *corpo fita de Moebius*, que se dobra para dentro e para fora de si a fazer sentir outras camadas de sensibilidade de que são capazes os animais, por exemplo, quando fogem do perigo de um tsunami, ou da qualidade de empatia ocorrida com o filósofo Friedrich Nietzsche ao abraçar um cavalo que era açoitado, ou ainda do que aconteceu aos filósofos Félix Guattari e Peter Pál Pelbart ao iniciarem uma relação mais próxima entre eles a partir de um diálogo traçado primeiramente *com* porcos (Pelbart, 2003)? Um corpo capaz de acessar sonhos, inconsciências, processos imaginativos que resultem em uma dança sem referências anteriores à experiência *no/do* corpo? Seria possível acessar um corpo selvagem pelo viés de uma *sensorialidade antropofágica*?

Não há linearidade nos processos de criação investigados nesse estudo, se há uma linguagem, ela talvez seja a do selvagem na medida em que este não se deixa capturar, ao mesmo tempo em que capta outras sensibilidades, outras lógicas da sensação imanentes ao mundo. Arte, loucura, xamanismo, antropomorfismo também compõem essa tese, que faz um corte transversal entre todos esses corpos em desintegração, em diferentes temporalidades, tirando de suas carnes um pedaço relativo às sensorialidades para ser canibalizado, deglutido e, sobretudo, antropofagizado para transformar o *tabu* em *totem*, nos dizeres oswaldianos. Para tanto, essa tese é antes um caldeirão a ferver dança, corpo, sensações para lançar questões à contemporaneidade nas artes, ainda que por temporalidades cruzadas, pelo atravessamento de outras linguagens artísticas e outros campos de estudo do corpo, mesmo mantendo o foco na criação em dança.

A linearidade possível é a que se faz em capítulos, nos quais as discussões são apresentadas em diálogo com trechos do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, cujos aforismos, em *itálico*, estão presentes e diluídos em títulos e subtítulos de capítulos, bem como no corpo do texto, numa constante articulação percebida, ao longo da pesquisa, entre *sensorialidades* e *antropofagias*, a começar pelos aforismos que abrem a Introdução. O desejo desse estudo é perceber as inquietações dos artistas em processo de criação, de maneira a serem eles a mobilizar as questões que direcionam as análises em torno das noções de *sensorialidade* e de *antropofagia*. Pois, o que se quer é que os saberes *do/no* corpo e os conceitos estejam a dançar. Portanto, a prioridade é que os aportes conceituais partam dos próprios artistas investigados – cujos termos são destacados também em *itálico* e reportados ao Glossário de termos por eles criados, em anexo – para, somente então, passar a compor com outros pensadores. Algumas das

discussões emergem dos escritos dos próprios criadores e criadores-intérpretes, como diários de criação, projetos e relatórios de pesquisa, textos, artigos, teses e livros publicados.

Para aproximar o leitor das experimentações dos artistas e da composição textual por eles impulsionada, em alguns momentos, a escrita seguirá os fluxos das vivências, dos pensamentos, da rede sensorial que vejo conectar artistas, autores, situações, poesias, referências. Vídeos e trechos de trilha sonora serão sugeridos ao longo dos capítulos, em pequenas caixas destacadas do texto, também para favorecer conexões com o ambiente desse ritual estético-corporal em formato de tese. Os endereços eletrônicos conduzem a um sítio onde todas as mídias relativas ao presente estudo estão compiladas e disponibilizadas para consulta.

O primeiro capítulo, **A MAGIA E A VIDA – Tremores, sobressaltos, fôlegos de uma dança que se perde de si**, coloca a questão em torno da hipótese das *sensorialidades antropofágicas* pela perspectiva da *sensorialidade*. Para tanto, é o momento de apresentar e analisar o processo de criação de Juliana Moraes na direção do último trabalho junto à Companhia Perdida, a partir da investigação em torno das *sensorimemórias*, aprofundando o modo como os artistas implicados compõem e fazem variar pistas, estratégias e seleção de matérias de expressão que resultaram na série coreográfica *Peças curtas para esquecer*. Essa criação em dança se faz pelo mergulho em uma lógica que emerge das sensações *do/no* corpo, sem recorrer a temáticas, memórias, narratividades, imagens e emoções fixas e/ou externas a si, decorrente dos laboratórios com Ana Terra, Gustavo Sol e Antonio Januzelli. Em evidência as subversões que modificaram a maneira de se perceber o corpo em processo de criação e o que se entendia por composição coreográfica. Juliana propõe uma *Dramaturgia do esquecimento* para pensar nas relações entre coreografia e dramaturgia que parecem fazer a dança deslizar para um aspecto performativo.

Assim, na segunda parte do capítulo, as relações entre os caminhos sensoriais descobertos nos processos de criação de Juliana Moraes são postos em diálogo com o universo que paira sobre a noção de *sensorialidade*, traçando um breve panorama histórico com a história da dança e a crítica em arte, bem como com escritos de Nietzsche e Artaud, comumente citados por artistas da dança. Isto porque, em seis entrevistas com artistas ligados ao processo de pesquisa em torno das *sensorimemórias* chegou-se à percepção de que os princípios da Educação Somática são afins à criação, porém não asseguram as urgências da linguagem artística, sobretudo quando se trata de lidar com uma radical desarticulação que desafia a organicidade dos corpos. Nesse sentido, outras duas criadoras que fazem uso de abordagens assumidamente somáticas, Mariana Muniz e Jussara Miller, apresentam seus modos de compor. De Mariana Muniz,

a percepção do corpo como um parangolé, numa deglutição que a artista faz da obra de Hélio Oiticica, no âmbito da dança. De Jussara Miller, o diretor Norberto Presta descobre um jogo entre atuar e fabular que, para ele, é nominado como *dançação*, sendo o momento em que se está em cena e, ao mesmo tempo, aberto para a criação em ato.

No segundo capítulo, ***TUDO DIGERIDO – Secreções e vibrações: sensações como estados de criação em arte***, as *sensorialidades* se cruzam a *antropofagia*. Um caminho para traçar essa relação é a obra e os escritos dos artistas plásticos Lygia Clark e Hélio Oiticica, uma vez que ambos se aproximam da antropofagia de Oswald de Andrade para transformá-la em arte para vestir, experimentar e sentir, por meio dos objetos relacionais e dos parangolés, respectivamente. Lygia Clark abre e Hélio Oiticica encerra o capítulo. *Experimentar o experimental*, fazer uma *arte sem arte*, propor uma *cultura antropofágica* e um *estado criador*, liberar potenciais de criação a partir de um *vazio pleno* e do acesso às fantasmáticas do corpo, à porção vibrátil de si, são algumas das proposições dos artistas plásticos que parecem transportadas do ambiente das artes visuais brasileiras dos anos 1960 e 1970 para a atualidade dos criadores em estudo, lançando a pergunta: são modos de criar a partir de *sensorialidades antropofágicas*? Sensação, vibração, estados do corpo: quais as relações? Que desafios à lógica das sensações? De que maneira romper com a colonização da percepção? Lygia Clark propõe o fim do suporte da tela e do plano. Teria a dança rompido com os seus suportes?

Entre Lygia Clark e Hélio Oiticica, o que se quer perceber é como os criadores mergulham em sensorialidades cujos procedimentos possam ser antropofágicos. De artista a artista, as discussões emergem das criações que se fazem por corpos em vibração. Corpos que atravessam experiências diversas de um *corpo subjétil*, nos termos de Antonin Artaud, e de incorporações no Candomblé e na Umbanda. Quais as vivências com um corpo que subverte percepções de mundo no trabalho do ator Carlos Simioni e sua metodologia de investigação do corpo como partículas que se movem por si mesmas, permeando a criação do solo *Sopro*; do coreógrafo Luis Ferron, no solo *Dissolva-se-me*, encenado pelo ator Renato Ferracini, nos quais eles estudam a lógica de um *corpo to be* em estados que transitam entre cotidianos e cênicos; e nas inquietações de Gustavo Sol com *Objeto descontínuo*, no qual ele evidencia as alterações fisiológicas do corpo ao criar numa interface com o uso de tecnologia de eletroencefalografia (EEG) acoplada em seu corpo? Por fim, uma percepção acerca do modo como as reverberações desses artistas, em suas provocações sensoriais, se fazem também presentes na criação de Juliana Moraes no solo *Desmonte*, cujas sensações produzidas têm uma lógica que tende à abstração enquanto corpo de intensidades e campo de forças, no que é aberto um diálogo com o pensamento de Deleuze. Para a artista, trata-se de coreografar as sensações.

No terceiro capítulo, **SÓ A ANTROPOFAGIA NOS UNE – Modos antropofágicos de criar: sensações em devoração**, *sensorialidades* e *antropofagias* compõem uma discussão em torno de um corpo selvagem que faz vibrar as sensações de um corpo em criação. O que mobiliza no artista um corpo selvagem? Isso faz configurar na criação em dança uma *sensorialidade antropofágica*? *Tupy, or not tupy*? Antropófagos, xamãs, loucos e artistas, quais as relações? Saberes do sul configuram um *sul da cena*, um acesso ao *sul do corpo*? A uma produção cênica mais performativa? Sem fronteiras, nem nacionalidades, como a antropofagia se articula aos processos de criação em dança? Em foco, o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, o ritual antropofágico pelo perspectivismo ameríndio, tomando como referência os estudos do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. Aventura estético-corporal, a antropofagia em Oswald de Andrade é antes um modo de fazer variar e compor os corpos em criação, a devir outros.

Por fim, o que se percebe é que os *modos de criação em dança*, cujos processos implicam em *sensorialidades antropofágicas*, configuram um fazer artístico implicado diretamente com a experiência sentida pelo corpo. Um sentir que necessariamente seja instigado por uma fisicalidade que constitua uma linguagem selvagem, ou seja, uma vivência paradoxalmente fora da linguagem, não figurativa e cuja primazia sejam as sensações, as percepções e as descobertas de outras sensibilidades do corpo. Portanto, em criações em dança e em arte que desafiem as lógicas das sensações. Afinal, a *poesia está nos fatos*, dizia Oswald de Andrade. No que se acredita poder acrescentar: *há poesia nos fatos* devorados por *sensorialidades antropofágicas*.

Thaís Gonçalves

Em Lisboa

Ano 463 da Deglutição do Bispo Sardinha

capítulo 1



desenho márcia moraes

1. A MAGIA E A VIDA:

Tremores, sobressaltos, fôlegos de uma dança que se perde de si

Um caldeirão, um corpo humano, um banquete antropofágico. Um bispo devorado pelos índios caetés em um ritual. Ação estética, amplamente associada a uma prática selvagem, primitiva, animalesca e grotesca. Para o escritor modernista Oswald de Andrade (1890-1954), este ritual marca a fundação do Brasil e é o cerne do Manifesto Antropófago, publicado em 1928, então decorridos 374 anos da Deglutição do Bispo Sardinha (Andrade, 2011). Mais do que um ato artístico de alinhamento com as vanguardas modernistas europeias e seus *ismos* – Surrealismo, Cubismo, Dadaísmo, Futurismo, Impressionismo, Construtivismo, entre outros movimentos –, este manifesto literário, escrito no contexto do Modernismo nas artes brasileiras, abre um universo de *magia e mistério*, tão devorador quanto deglutidor e assimilador de outros modos de se perceber e de se relacionar corpo, arte e vida na contemporaneidade.

Comer um outro como marco de um processo de criação. Princípio alquímico que transforma tabu em totem – sagrado em profano. Regras, métodos, técnicas, estilos, metodologias, conceitos são vaporizados em um caldeirão de experimentações, em realidades simultaneamente fabuladas¹ e vividas. Um ritual que implica uma “bruxaria” fisiológica e através do qual criam-se e recriam-se, ao mesmo tempo e sem hierarquias, relações e composições de corpos que variam. Um corpo em outro corpo, dissolução de uma carne na outra, saberes e sabores de um a constituir a fisicalidade de outro. Corpo como alimento, potência e percepção de uma alteridade em si, da força do outro que é assimilada à carne que devora outra carne. Um ato estético a fazer os corpos vibrarem tão perto das forças que os movem, na sua face mais primitiva e selvagem, que permite ao humano transitar pelos segredos insondáveis de si, um universo invisível que se sente e, através do qual, os corpos se abrem às sensações.

Sentir, perceber, intuir. *O instinto Caraíba*, diz o Manifesto Antropófago. *Em torno das sensorialidades antropofágicas* refere-se ao modo como um corpo em dança pode produzir uma arte mais próxima de um corpo de sensações, de um corpo selvagem, que acessa instintos, capta forças, deglute e antropofagiza potências e não se deixa capturar por fórmulas, roteiros, categorizações. Um corpo que não “é”, que não se define, mas constitui-se e recria-se incessantemente por estados: de presença, sensoriais, alterados

¹ *Fabular*, no pensamento deleuziano, é criar mundos, é formar um discurso de minoria que coloque questões aos discursos preestabelecidos. “O que é preciso é pegar alguém que esteja “fabulando”, em “flagrante delito de fabular”. (...) Não existe verdade que não “falseie” ideias preestabelecidas” (Deleuze, 1992, p. 157).

de consciência. Um universo paradoxalmente tão perto da carne quanto comumente pouco percebido como realidade. Trata de relações com o corpo que historicamente foram tornadas desimportantes para a marcada racionalidade e objetividade de um certo mundo ocidental em sua aguda cientificidade que insiste em se afirmar global, mesmo em tempos ditos pós-coloniais. Tal parâmetro de mundo segue a subjugar as sensibilidades e tudo o que mobiliza o sensorial ao ponto de parecerem inexistentes ou de duvidosa credibilidade.

Em torno das sensorialidades antropofágicas é uma investigação em arte que se faz como quem vai à caça. Há uma presa a ser capturada – um corpo selvagem em sua potência de criação de estados –, muito embora não seja possível antever suas feições, temperamento, comportamento e reações no momento do encontro entre caça e caçador – quem estará a caçar quem? O risco é iminente. Não há regras conhecidas para este encontro de corpos. É preciso espreitar, estar atento, abrir no corpo outros canais de relação com o mundo, aguçar os sentidos: olfato, visão, audição, paladar, pele, intuição. Afinal, um selvagem não se deixa dominar. Sua força seduz, encanta, ao mesmo tempo em que coloca em perigo quem dele se aproxime. Comer de sua carne é assimilar sua força, não por torná-lo submisso – não se trata de prepotência –, mas justamente por sabê-lo potente². O que se quer dessa caça não é um corpo sem vida, mas a vitalidade que o compõe. Uma vida em outra, uma força na outra, uma potência a intensificar outra. Afinal, *só a antropofagia nos une* (Andrade, 2011).

O universo da *sensorialidade* que está em vislumbre é tão específico quanto complexo, sobretudo pelo viés de um processo antropofágico. Essa composição textual assume o risco dos paradoxos e é com eles que avança numa fabulação escrita na qual se desenha um diagrama³ de poesia e magia feito de intensas linhas de forças sentidas, experimentadas, vividas e observadas ao longo da investigação dos processos de criação em dança da diretora, coreógrafa e bailarina Juliana Moraes, cujo modo de criar abre profícuos e instigantes diálogos com um grupo de outros cinco criadores e pesquisadores brasileiros em dança e teatro: Mariana Muniz, Jussara Miller, Luis Ferron, Gustavo Sol e Carlos Simioni. O encontro com esses criadores, em suas inquietações, mobilizações e obras, constitui a rede sensorial deste estudo, pois produzem os saberes

² De modo geral, os rituais antropofágicos praticados pelos índios brasileiros implicam na captura de um humano considerado mais forte do que os membros das tribos, pois é a força do inimigo que servirá de alimento. O próprio mercenário alemão Hans Staden (1525-1579) escreveu, em *História verdadeira e descrição...* (Marburgo, 1557), que a sua covardia o impediu de ser devorado pelos tupinambás, mesmo depois de permanecer nove meses capturado. O resultado foi sua libertação.

³ *Diagrama*, para Deleuze e Guattari, “é um conjunto de linhas diversas funcionando ao mesmo tempo (...). Com efeito, há tipos de linha muito diferentes, na arte, mas também numa sociedade, numa pessoa. Há linhas que representam alguma coisa, e outras que são abstratas. Há linhas de segmentos, e outras sem segmento. Há linhas dimensionais e outras direcionais. Há linhas que, abstratas ou não, formam contorno, e outras que não formam contorno. Aquelas são as mais belas. Acreditamos que as linhas são os elementos constitutivos das coisas e dos acontecimentos. Por isso cada coisa tem sua geografia, sua cartografia, seu diagrama. O que há de interessante, mesmo numa pessoa, são as linhas que a compõem, ou que ela compõe, que ela toma emprestado ou que ela cria” (Deleuze, 1992, p. 47).

e sabores em devoração. Que danças, que corpos, que sensibilidades, que experimentações corporais, quais modos de criação, que composições? Processos de criação focados na sensorialidade configuram modos antropofágicos de composição?

Presságio: um ator, com trinta anos de intensa e ininterrupta vida artística no teatro físico, diz que seu interesse de pesquisa é por “um corpo que se deixa mover”, que “não tem necessidade do movimento”, um corpo que se observa. Com um trabalho caracterizado fortemente por treinamentos ligados à exaustão física, ao direcionamento energético para sentir luzes e fogos saindo de seu corpo, a partir de uma formação ligada às matrizes energéticas de Eugênio Barba, Natsu Nakajima, entre outros mestres, o ator Carlos Simioni (Campinas/São Paulo) parecia ter entrado num caminho inverso ao trabalho que havia desenvolvido com o mímico, professor e diretor teatral Luis Otávio Burnier (1956-1995), fundador do Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Esse interesse de pesquisa corporal data de 2008. Na demonstração técnica *Prisão para a Liberdade*⁴, o ator mostra, conta e questiona os diferentes momentos de sua formação e atuação como ator, finalizando com suas indagações e investigações artísticas mais recentes. Fica a pergunta: afinal, é possível produzir artisticamente com um corpo que se deixa mover? Em que momento ele se move? O que move? De que maneira esse mover, e até mesmo o não-mover, passa a configurar-se como arte?

Sobressalto: no ensaio aberto do projeto *Sensorimemórias*, da Companhia Perdida, bailarinas moviam-se a partir de espasmos, pausas prolongadas, tremores, fluxos contínuos de movimentos. Dessas combinações cinéticas, o que se via eram corpos estranhos, disformes, desfigurados, desarticulados. Uma dança mobilizada por sensações produzidas no corpo e a partir de processos de alterações fisiológicas, como modificações da qualidade da respiração e da relação com a gravidade, com o uso de impulsos e balanços. Eram as sensações que faziam o corpo mover-se, não havendo uma partitura fechada de movimentos, com tempos e passos previamente definidos. Um modo de dançar cujo processo foi compartilhado, em março de 2012, em um curso de três dias aberto ao público, no qual objetos diversos, como sacos plásticos com ar, pedaços de barbante, cachecóis, entre outros, estimulavam a pele dos participantes para produzir sensações que gerassem o mover dos corpos. Um processo que levou à série coreográfica *Peças curtas para esquecer* e que, como obra de dança, trata-se de uma criação sem referentes figurativos e temáticos externos ao corpo, tendo como foco as

⁴ A demonstração técnica *Prisão para a Liberdade* foi vista pela autora dessa tese em duas ocasiões. A primeira na cidade de Paracuru (Ceará/Brasil), em Maio de 2009, finalizando oficina de uma semana ministrada pelo ator na Escola de Dança de Paracuru, ocasião do primeiro contato com essa nova pesquisa que surgia. A segunda no Rio de Janeiro (Brasil), em 15 de Agosto de 2015, em apresentação pública no espaço Oi Futuro Flamengo, antecedendo a mesa de debate *Dramaturgias do presente e ações do teatro no mundo*, que integrou a 5ª edição do Ciclo Ato Criador. Vale destacar que entre a primeira e a segunda apresentação a pesquisa de Carlos Simioni tomou outros contornos e gerou sistematizações.

próprias sensações vivenciadas em ato, por um corpo que, em certa medida, também se deixa mover. De que natureza é um processo de criação que se faz com corpos que se decompõem, desconstroem, desmontam, desorganizam a partir de estímulos sensoriais observados em ato e a dar passagem às sensações que guiam o mover dos intérpretes? Uma intuição: visita à exposição *Caminhando em busca do próprio caminho*, em Cascais (Portugal)⁵, uma das 11 cidades portuguesas que, ao longo de 2013, recebeu obras de diferentes fases da artista plástica brasileira Lygia Clark (1920-1988), expostas na praça em um caminhão que se transformava em galeria a céu aberto. A exposição itinerante foi realizada pela Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark”, por ocasião do Ano do Brasil em Portugal. Em Cascais, foi possível experimentar as obras, feitas propositadamente para serem dobradas, articuladas, vestidas, sentidas e vividas. Dos quadros aos móveis, Lygia Clark radicalizou ainda mais ao abandonar os suportes tradicionais da arte visual e propor obras que nominou *objetos sensoriais e relacionais*⁶. As peças que compõem a última e maior fase da artista plástica são feitas de materiais ordinárias e cotidianos, como sacos plásticos com ar, pedras, conchas do mar, barbantes, pequenos espelhos, tecidos, os quais ganham vida e sentido apenas quando em relação experimental com o público, de modo coletivo, ou com o outro, em sessões individuais. São de Lygia Clark duas proposições de 1973: *Canibalismo* e *Baba antropofágica*. Obras com viés sensorial, através das quais a artista, ao seu modo, antropofagiza o conceito lançado por Oswald de Andrade durante o movimento modernista nas artes brasileiras, pois dá materialidade a ideias que se fazem pela relação entre corpos – humanos e relacionais.

O tipo de uso dos objetos feito por Lygia Clark inspirou as criadoras-intérpretes da Companhia Perdida, no projeto *Sensorimemórias*, a descobrirem as possibilidades de uma dança mobilizada pelas sensações. Uma investigação do corpo realizada através de um laboratório dirigido pela artista e pesquisadora em dança Ana Terra (Ana Maria Rodriguez Costas), cujo trabalho em dança e educação somática inspira-se na artista plástica. Das relações entre objetos quaisquer, como pregadores de roupa/molas, cachecol, barbantes, espetos, tecidos de pelúcia, entre outros, sensações foram geradas

⁵ A exposição retrospectiva de Lygia Clark, *Caminhando em busca do próprio caminho*, foi visitada pela autora da tese no dia 22 de junho de 2013, em Cascais (Portugal). A experimentação dos objetos, bem como um depoimento, estão registrados no episódio 9 da websérie *Lygia Clark, Caminhando*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yXgE52CLjqc>. Consultado a 14 de Dezembro de 2016.

⁶ Os objetos sensoriais são obras para serem experimentadas e vividas e dizem respeito à fase de Lygia Clark chamada de *Nostalgia do corpo*, na qual “o objeto ainda era um meio indispensável entre a sensação e o participante. (...) Ele torna-se objeto de sua própria sensação” (Clark, 1980, p. 35). Esta fase, com experimentações coletivas, ocorreu entre 1966 e 1975. Entre 1976 e 1988, a artista cria os objetos relacionais, para serem vividos individualmente nas sessões de *Estruturação do Self*. “O “objeto relacional” não tem especificidade em si. (...) Ele é alvo da carga afetiva agressiva e passional do sujeito, na medida em que o sujeito lhe empresta significado, perdendo a condição de simples objeto para, impregnado, ser vivido como parte viva do sujeito. A sensação corpórea propiciada pelo objeto é o ponto de partida para a produção fantasmática. O “objeto relacional” tem especificidades físicas. **Formalmente ela não tem analogia com o corpo (não é ilustrativo), mas cria com ele relações através de textura, peso, tamanho, temperatura, sonoridade e movimento**” (Clark, 1980, p. 49 – grifos meus).

e estas mobilizaram experimentações que resultaram em estudos de movimento de caráter bastante pessoal. A tal ponto que o formato de estudos atravessou a pesquisa do projeto *Sensorimemórias* e, ao invés de um espetáculo, que articulasse em uma única sequência dramática as danças compostas pelas bailarinas, foi criada a série coreográfica *Peças curtas para desesquecer*, composta por cinco solos, um duo, um trio e um quarteto.

Há um universo sensorial que parece aproximar Lygia Clark de Juliana Moraes. Artes Visuais e Dança. Sob que perspectiva? Nas Artes Visuais a experimentação e criação de obras que se davam na intersecção, no encontro e na relação entre objetos sensoriais e relacionais com pessoas: corpos afetando corpos. Na Dança, uma possibilidade de aproximação à Educação Somática, por meio de análises de Hubert Godard e Laurence Louppe sobre Lygia Clark, presentes no catálogo da exposição *Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Nós somos o molde. A você cabe o sopro*⁷ (Godard, 2006; Louppe, 2006). Louppe aproximando o trabalho de Clark ao da bailarina Anna Halprin e do educador ao movimento Mathias Alexander. Hubert Godard destacando os desafios à sensorialidade como potencializadores de estados físicos a desarticular mapas sensoriais e perceptivos previamente demarcados nos corpos. E, ainda, os escritos de Ana Terra (Costas, 2010; 2011a; 2011b; 2012), a qual desenvolve um trabalho artístico justamente nessa fronteira, a exemplo do realizado junto à Companhia Perdida, promovendo a ligação entre a experimentação com os objetos de ordem sensorial e relacional com a criação em dança, ao que ela nomina *trânsito somático-dançante* (Costas, 2010).

Assim, surgia uma inquietação: seria por meio de abordagens somáticas que uma dança de sensações se potencializaria como arte? Seria esse mover pelas sensações o cerne das pesquisas de Carlos Simioni e que, então, parecem dialogar com o investimento de uma pesquisa cênica e coreográfica dirigida por Juliana Moraes? Estaria na justaposição entre Lygia Clark, Educação Somática, Teatro Físico e Dança os ingredientes para uma *sensorialidade antropofágica*? Trata-se de uma abordagem sensorial que aproxima o corpo humano de seus instintos, de sua animalidade, do selvagem que o habita? Seria esse um modo de abordagem do corpo que potencializaria a dança em sua contemporaneidade, em sua atualidade? Que suportes tradicionais estruturantes da dança seriam colocados em causa por uma dança feita num prisma sensorial e somático? Em que desafiaria a dança em sua contemporaneidade, como propõe o filósofo José Gil ao dizer que uma arte deve inquietar seu tempo, muito mais do que se enquadrar em categorias adjetivantes como uma arte que se diga contemporânea? As

⁷ Catálogo publicado por ocasião da exposição *Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Nós somos o molde. A você cabe o sopro*, organizada pelo Musée des Beaux-Arts de Nantes (França), de 8 de outubro a 31 de dezembro de 2005, e pela Pinacoteca do Estado de São Paulo (Brasil), de 25 de janeiro a 26 de março de 2006. Curadoria de Suelly Rolnik e Corinne Diserens (Rolnik, 2006).

criações que se fazem no Brasil dizem respeito a uma aclimação específica? Seria o sul do hemisfério um propiciador de experimentações focadas no sul de um corpo, em sua face selvagem, primitiva, sensitiva, intuitiva?

São diversos os temperos do ritual antropofágico que se prepara. Porém, até lá, é preciso que a caça resulte na captura de um corpo forte e potente, capaz de intensos afetos, para que haja carne a ser devorada e, assim, um outro possa ser assimilado em si. Para espreitar os entornos das *sensorialidades antropofágicas*, cujos territórios são intensidades e campos de forças, é através de uma bússola orientada por presságios, sobressaltos, intuições e sensibilidades – da ordem do invisível – que se traça uma *cartografia das intensidades do corpo*, como sugere José Gil (2006), ou uma *cartografia sentimental*, conforme Suely Rolnik (2011). Segundo ela,

o cartógrafo é um verdadeiro antropófago (...). Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias. (...) O cartógrafo vai sendo tomado de perplexidade. Ele sente no ar uma mistura nebulosa de potência e fragilidade. Fica intrigado, quer entender o que provoca sensações tão paradoxais. Respira fundo, toma coragem, apela para seu olho nu e também para a potência vibrátil, não só do olho, mas de todo seu corpo. E começa sua aventura. (...) O cartógrafo parte com uma ideia na cabeça: tenta entender, antes de mais nada, a tal potência que sente no ar... (Rolnik, 2011, pp. 65-85).

A cartógrafa em questão quer conhecer o que se passa, investigar o processo que levou às desterritorializações, às desmontagens e às reordenações que geram as criações nas quais as matérias de expressão se compõem de maneira tão intensa e inusitada, um modo de dançar que diferencia as obras de Juliana Moraes de outros trabalhos artísticos por ela realizados e que traçam diálogos com indagações, inquietações e reelaborações de outros criadores. Assim, é preciso aventurar-se pelos processos de criação em suas composições e variações, em seus *modos*, no sentido de Spinoza. Tratou-se, portanto, de se deglutir tudo o que se encontrou pelo caminho e estava pleno de potência e vida. Devorou-se para antropofagizar⁸. O que o cartógrafo leva ao campo? Um critério, um princípio, uma regra e um breve roteiro de indagações, todos sem qualquer espécie de protocolo normalizado. O desafio é captar a tensão entre fluxo de intensidades, a desorientar quaisquer determinações prévias, e o processo de canalização das forças que o compõe. É o exercício de perceber o intervalo que liga incertezas, dúvidas, um perder-se de si mesmo aos acontecimentos nos quais os fluxos e as forças passam a produzir sentido como criação.

O **critério** é descobrir matérias de expressão que, em composição com outras, favorecem a passagem das intensidades que percorrem os corpos quando estes se

⁸ Há diferenças entre os termos “assimilar”, “deglutir” e “antropofagizar” que marcam a diferença entre um simples ato de comer – onde o alimento passa a constituir um corpo, mas não necessariamente o torna diferente em suas relações com o mundo – e um ritual de antropofagia – no qual o que se come passa a potencializar e fazer o corpo vibrar em outras relações consigo e com o mundo. Essa discussão será feita de modo ampliado no Capítulo 3.

encontram, se afetam e, enfim, abrem-se às sensações. Trata-se de perceber a maneira dos criadores farejarem uma criação, de iniciar seus processos de criação, o que os faz mergulhar na investigação de seus corpos, como lidam com os fluxos desordenados e os riscos iminentes das desterritorializações a que expõem seus corpos, que abordagens corporais favorecem suas investigações artísticas focadas nas sensações, na fisicalidade? O terreno em causa é da ordem da *geografia dos afetos* e o que se quer é atravessar as pontes de linguagem estabelecidas através da criação de mundos, portanto os processos de criação dos artistas e os seus respectivos estudos, peças, solos e instalações coreográficas. “Inúmeros são os mundos que cada um engendra”, diz Rolnik (2011, p. 67).

O **princípio** é extramoral, assim não limita o problema e a hipótese da tese ao âmbito binário do certo-errado, do falso-verdadeiro, do teórico-empírico. Os esforços estão em acompanhar os canais de efetuação, aquilo que potencializa um processo de criação, o que faz da sensorialidade um processo antropofágico de investigação, naquilo que vitaliza um corpo na arte e na vida. “É que tanto seu critério quanto seu princípio são vitais e não morais”, pontua Rolnik (2011, p. 68). Assim, o princípio se evidencia na tensão entre uma tentativa de conceituar “o que é” *sensorialidade* e *antropofagia* e a percepção em torno do *modo* como os artistas pesquisados fazem uso de seus corpos e esgarçam a linguagem artística para elaborarem seus estudos e obras, descobrindo em seus processos “o que se pode fazer com” a sensorialidade, em processos que parecem permeados de um viés antropofágico. Nesse movimento entre definição e descobertas, percebe-se que estes termos são povoados de possibilidades que vão de perspectivas experimentais e vivenciais até às filosóficas, subvertendo lógicas tanto ontológicas (o que constitui a dança/arte em sua especificidade) como epistemológicas (postulados, métodos, modos, relações produzidas pela dança/arte). Portanto, o desejo é dar os contornos do *modo* como se produzem as *sensorialidades antropofágicas* nos artistas investigados, produzindo outros estados de sensibilidade, portanto outros efeitos de presença cênica.

Tais critério e princípio solicitam uma **regra** que considere o limiar entre a desorientação e a reorientação dos afetos, que segundo Rolnik é um limiar de desterritorialização. Trata-se de ter atenção aos movimentos de invenção de estratégias e dispositivos nos quais os artistas se lançam para que seus corpos, no sentido de Spinoza (Deleuze, 2002; 2009), possam compor e variar as matérias de expressão ao longo dos processos de criação em arte, portanto o foco está nos *modos* operativos que desafiam e ao mesmo tempo mantêm viva a substância que constitui seus corpos. A tensão entre o que se desfaz e refaz nas investigações do corpo e o grau de abertura dos criadores para o inusitado, para a alteridade, para a deglutição de si mesmos, para a antropofagização

dos próprios modos de compor. É nesse limiar que, ao longo da pesquisa de campo, desenhou-se um diagrama de magia e mistério em torno da noção de *sensorialidades antropofágicas*, instigadas, sobremaneira, pelo trabalho dos criadores.

Inevitável que os procedimentos cartográficos tenham sido inventados no decorrer dos acontecimentos e dos encontros – alguns deles inesperados – através dos quais sensações paradoxais e inusitadas vinham confirmar a potência dos presságios e sobressaltos em articulações e conexões muito mais interessantes do que inicialmente se imaginou ou se captou. A vivência do campo de pesquisa foi além de entrevistas, presença em ensaios de estúdio, ensaios abertos, *workshops*, aulas e demonstrações técnicas realizados pelos criadores previamente contactados. As relações de pesquisa conduziram a encontros com outros criadores e ao transbordamento de afetos que se efetivaram por sugestões de leituras, peças de teatro e exposições, os quais foram alvo de conversas, debates e outros modos de compartilhamento que envolvem a vida e os desejos estéticos e artísticos de cada um dos criadores, a fertilizar o envolvimento da pesquisadora com a atmosfera que os circunda. Portanto, tratou-se de compreender porque um cartógrafo antropófago leva a campo sua sensibilidade, uma vez que não é possível, de antemão, estabelecer um método de pesquisa. A vida sempre surpreende.

O que se levou a campo foi um **breve roteiro de indagações**:

- Em que a sensorialidade propicia uma dança potente, instigante e desafiadora ao corpo, à linguagem da dança e à estética em arte?

- Seria uma dança feita pelas sensações propiciadora de um corpo selvagem, primitivo, de um tanger as sensibilidades no plano intuitivo, num saber invisível comumente sentido por artistas? São os estados de presença manifestações desse corpo sensível?

- Trabalhos artísticos atravessados por referenciais somáticos e treinamentos energéticos seriam favoráveis à produção de uma dança sensorial?

- De que maneira e até que ponto a sensorialidade coloca em risco os corpos dos artistas, gerando neles um *modo antropofágico* de deglutição de si, de sua arte, de sua vida, gerando uma outra assimilação e produção de si?

- Que estratégias, procedimentos, dispositivos e inquietações movem os artistas e são inventados por eles nos processos de composição focados na sensorialidade, sobretudo para liberar os corpos da captura das técnicas, estilos, métodos e metodologias já mapeados em seus corpos?

- De que afetos são capazes os corpos que avançam na lógica das sensações? Que intensidades e sensibilidades pedem passagem, abrem nos corpos fluxos e sentidos?

Uma cartografia é processual. São processos de criação que estão em foco nessa investigação, são processuais as maneiras de traçar relações com os criadores e os

conceitos, indagações, questões e fricções que deles emergem, ao mesmo tempo em que suas elaborações se fazem em uma longa experimentação e num percurso repleto de afetos mútuos. O caráter processual está presente em diversas camadas que compõem este estudo. Seriam estéticas do esboço, estéticas do inacabado, estéticas de processo (Salles, 2006) o que se encontra em campo? As análises avançam em articulação com pesquisas em arte contemporânea nas quais as obras são percebidas num movimento reverso, em direção aos espaços de ensaio, onde se pode acompanhar e vivenciar o ambiente da criação. Os acontecimentos que permeiam o arco entre o ateliê e o espaço cênico configuram, para a pesquisadora brasileira Cecília Almeida Salles, as “redes da criação”, através das quais torna-se possível evidenciar os movimentos dos processos desenvolvidos pelos artistas, seus percursos, suas incertezas, acasos e ideias. A noção de rede, para Salles, implica na necessidade de se compreender a plasticidade do pensamento em criação em seu potencial de estabelecer nexos. Portanto, um processo que exige percepções não lineares, libertas de dicotomias e extramoras. Para a autora, diz respeito à simultaneidade de ações, ausência de hierarquias, dinamicidade, flexibilidade, mobilidade, uma vez que as obras se modificam com o tempo. Afinal, o universo do artista é regido por incertezas, mutabilidade, imprecisão, inacabamento, idas e vindas, adequações, novas avaliações, reaproveitamento de materiais e possíveis rejeições, em contextos de encontros, agitações, turbulências. “Sabemos que onde há qualquer possibilidade de variação contínua, a precisão absoluta é impossível. (...) O inevitável inacabamento é impulsionador” (Salles, 2006, pp. 20-21).

Desdobrando essa perspectiva, a “crítica de processo” desenvolvida por Salles (2006; 2010), traça referenciais para uma abordagem na qual a atmosfera da criação dos artistas é apresentada. Assim, os percursos criativos são analisados através de: diários, anotações, esboços, rascunhos, textos de projetos enviados para angariar recursos, relatórios, gravações em vídeo de diferentes etapas da pesquisa corporal, bem como vivência de oficinas, aulas e *workshops*, ensaios – em geral, seguidos de conversas –, diálogos informais e entrevistas realizadas em diferentes momentos. São elementos a compor “redes da criação” – um conjunto de relações nominado por Deleuze e Guattari como diagrama (Deleuze, 1992). O desejo é estar o mais perto possível dos modos de ver, perceber e sentir dos criadores, suas escolhas e seus princípios.

Expor-se ao contemporâneo é um desafio para a crítica, pois pode representar a falência de seus modelos de análise. Classificações, modelos e modos de olhar conhecidos oferecem certa segurança, mas normalmente atuam como formas teóricas que rejeitam tudo aquilo que nelas não cabe. Ao assumir uma postura que privilegia a obra, a crítica precisa, permanentemente, criar novas ferramentas capazes de compreender as provocações da arte contemporânea (Salles, 2010, p. 220).

Na contemporaneidade das artes o que se percebe é uma maior disponibilidade dos artistas para revelar suas criações e tornar público materiais relativos aos seus processos criativos. São maneiras de favorecer uma percepção mais próxima a respeito do modo como operam suas ferramentas, seus materiais de expressão e os códigos da linguagem artística. Nesse sentido, as questões em estudo são formuladas *in loco*, no calor dos corpos que se colocam em investigação artística. Os conceitos emergem de longas experimentações nas quais os criadores, em geral, desconstroem certezas, friccionam teorias, modificam e recompõem a rede de relações que os mobiliza. A perspectiva processual potencializa a arte pelas diferentes possibilidades de variar e compor-se (modos).

No ateliê de criadores que não se prendem a métodos e metodologias, o que mais se nota são tendências, rumos ou entusiasmos vagos que caminham juntos com a necessidade da concretização de um desejo que os seduz, tal como cita Salles (2006). Algumas imagens, ideias e caminhos podem disparar as primeiras etapas da criação, mas não necessariamente permanecem até o momento em que uma obra ganha consistência. É nesse arco entre manifestações iniciais de um desejo – daquilo que “pinica dentro do corpo”, segundo Juliana Moraes – e a concretização de uma obra artística que está o caminho a ser percorrido ao longo da tese.

Como a noção de processo é bastante ampla e tornou-se recorrente no universo das artes, sobretudo a partir da metade dos anos 1950, abrindo discussões que serão feitas mais adiante em torno de uma dança a ganhar contornos de performatividade, por não saber mais como nominar-se, incorre-se no risco iminente de uma indesejada relativização. Daí que Salles lançou como perguntas, como curadora de uma exposição: “então tudo é processo?”, “qual é o seu processo de criação?”, “por que é importante discutir o processo de criação?” (Salles, 2010, pp. 208-209). As indagações partem da necessidade de evitar artificializações, banalizações e didatismos relativos aos processos de criação. Daí que a autora elabora e aponta quatro diferentes maneiras de analisar as relações entre obras e processos (Salles, 2006), não necessariamente separadas umas das outras.

1. *Processos de criação como tema* transformam em obra aspectos do percurso criador, numa espécie de metalinguagem, sendo comumente encontrados nos livros de artistas e nas estéticas de processos, nos quais o que “está sendo narrado é o ato de fazer ficção” (Salles, 2006, p. 155). Entre os exemplos estão os filmes *8 e ½* (1964) do cineasta Federico Fellini e *Adorável Júlia* (2004), do cineasta István Szabó.
2. As obras em que há *proeminência de aspectos do processo* dizem respeito às criações nas quais um certo princípio passa a reger o projeto poético. Nesse

caso, está o coreógrafo Merce Cunningham (1919-2009), que fazia uso do acaso, tal como sortear a sequência dos trechos coreográficos a serem dançados a cada início de apresentação.

3. Quando *o processo é a obra*, os materiais, os conceitos e os acontecimentos que integram o momento de elaboração artística passam a integrar a criação levada a público. Há aqui um caráter autobiográfico que pode ser tanto relativo à maneira como a obra foi elaborada quanto relacionado a informações da vida do artista implicado na obra. É o caso do espetáculo *Mix* (2005) de Jérôme Bel, dentro do qual o criador faz uma palestra-espetáculo em torno da obra *Le dernier spectacle* (1998), ao mesmo tempo em que há excertos da peça *Shirtology* (1997). O mesmo se aplica ao espetáculo *Os Serrenhos do Caldeirão* (2012) da coreógrafa portuguesa Vera Mantero, no qual ela narra as inquietações e as descobertas de imagens, vídeos e leituras que foram tramadas para o formato levado a público. Tratam-se de obras que implicam o relato de um processo de criação sendo, portanto, o processo a peça em si.
4. Por fim, há as *obras que são processo* e indicam o caminho do artista com suas tendências de criação, pontos comuns e pontos de virada poética. Os limites entre obra e processo desaparecem. *Work in progress* (trabalhos que ainda não encontraram sua forma), espetáculos que se constroem em tempo real (peças que assumem o jogo de imprevisibilidade) e obras que, se analisadas em seu conjunto, evidenciam desdobramentos e desenvolvimentos de células, antes, germinais ou que apontam um potencial de possibilidades a serem exploradas. São obras que se transformam diante do público e tendem a acontecer em constante mobilidade de formas. Há um clima de continuidade a atravessar essas propostas cênicas, como na peça *Bandaneon* (1980) de Pina Bausch, no qual Raimund Roghe relata que, dois meses depois da estreia, a coreógrafa constatava “ainda estamos a caminho” (Hogue *apud* Salles, 2006, p. 164).

A ênfase das criações de Juliana Moraes está nessa última relação, nas quais as *obras são processo*. É sobretudo nesse sentido que se avança como cartógrafa antropófaga em busca de capturar como uma invenção começa a “pinicar” os corpos e as ideias, pressionam e abrem conceitos e fazem da sensorialidade processos antropofágicos de criação em dança, cujas poéticas levam a um banquete no qual a produção de estados sensoriais, estados alterados de consciência e *texturas* resultam em corpos potentes a serem deglutidos. Do tabu ao totem, do sagrado ao profano, em fluxos incessantes.

1.1 O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo

– Sensorimemórias, um modo de criar em dança

*No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma
Era preto retinto e filho do medo da noite
Houve um momento em que o silêncio foi tão grande
Escutando o murmurejo do Uraricoera,
Que a índia tapanhumas pariu uma criança feia*

Trechos da música *Macunaíma*, da trilha sonora *Macunaíma Ópera Tupi* (2008), SescSP, composta com frases do capítulo de abertura da obra homônima do escritor brasileiro Mário de Andrade, escrita em 1928 e considerada por Oswald de Andrade uma das obras mais antropofágicas



Figura 1 – Desenho da artista plástica Márcia Moraes, feito durante o processo de pesquisa do projeto *Sensorimemórias* (2011/2012) e que ilustra o material gráfico da série coreográfica *Peças Curtas para Desesquecer* (2012).

Sensações e saberes do/no corpo como condição para a criação em dança. Como acionar corporalmente estados físicos que desafiem a constituição de uma gestualidade artística? O foco no fator cinético pode implicar num outro modo de composição coreográfica? Reviver memórias⁹ acessadas sensorialmente configura uma estratégia instigante na criação em dança que não pretende fazer uso de memórias emotivas? Verticalizar na experimentação da fisicalidade, variar seus processos de criação e elaborar uma dança destituída de temática ou ideia *a priori*, sendo as sensações ponto de

⁹ Há autores que distinguem “memória” e “lembança”. No presente estudo, os materiais escritos por Juliana Moraes não delimitam tal distinção. Assim sendo, por uma opção de foco de análise, não houve a opção de se avançar nesse sentido. Marcelo Moreschi, doutor em Línguas e Literaturas Hispânicas, fez o acompanhamento teórico do projeto *Sensorimemórias* e fez uma análise processual sobre o tipo de memórias implicadas nas *sensorimemórias*. Foram gerados os textos *A memória e o lugar das sensorimemórias*, *Procedimentos de clínica Freudiana e métodos de pesquisa das sensorimemórias* e *Companhia Perdida: o processo criativo de Sensorimemórias*. As suas questões não serão aprofundadas no presente estudo de forma direta, porém as discussões em torno das *sensorimemórias* contemplam suas análises, feitas em num fluxo entre teorias e processos de criação. Os textos estão disponíveis no e-book *Sensorimemórias: um processo de criação da Companhia Perdida* (Moraes, 2012c).

partida e de chegada para uma investigação cênica. Essas eram as inquietações e os desejos da coreógrafa Juliana Moraes ao escrever o projeto de pesquisa *Sensorimemórias: projeto continuado de pesquisa e criação da Companhia Perdida* (Moraes, 2011a)¹⁰, desenvolvido entre junho de 2011 e março de 2012, o qual resultou na série coreográfica *Peças curtas para desesquecer*, com temporadas de apresentações nos anos de 2012 e 2013.

Sendo assim, como acessar sensações e torná-las matérias para a criação em dança? “O cérebro não tem sensação. O cérebro tem informação. O corpo tem as sensações”, pista que Juliana Moraes encontrou no DVD-Rom *Material for the spine*, do bailarino americano Steve Paxton¹¹ (Moraes, 2011a, p. 6). Seria então preciso reacessar a sensação no corpo? Era o que a coreógrafa entendia acontecer nas proposições da artista plástica Lygia Clark, em sua última fase, com os trabalhos de *Estruturação do self*, constituídos de sessões com pessoas que, deitadas, recebiam a aplicação de *objetos relacionais* tanto diretamente na pele – sacos com ar, água, conchas e areia, pedras, bolas, tecidos –, como sons emitidos junto ao corpo por peças manipuladas, a exemplo de um tudo de borracha. Sensações que, quando acionadas por Clark, atingiriam o que Suely Rolnik nomina como “corpo vibrátil”. Segundo a autora,

É um algo mais que captamos para além da percepção (pois esta só alcança o visível) e o captamos porque somos por ele tocados, em algo mais que nos afeta para além dos sentimentos (pois esses só dizem respeito ao eu). “Sensação” é precisamente isso que engendra em nossa relação com o mundo para além da percepção e do sentimento. Quando uma sensação se produz, ela não é situável no mapa de sentidos de que dispomos e, por isso, nos estranha. (Rolnik, 2002, p. 3; Rolnik *apud* Moraes, 2011a, p. 6)

Pistas e intuições iniciais que viriam a surpreender tanto a coreógrafa como as criadoras-intérpretes¹² da Companhia Perdida – Carolina Callegaro, Érica Tessarolo, Flávia Scheye e Isabel Monteiro¹³ – pelas forças, vibrações e inquietações que atravessariam seus corpos em experimentação nos dois anos que se seguiram. *Sensorimemórias*¹⁴ iniciou-se assim, intuitivamente, como um estudo dedicado a dar materialidade artística a memórias advindas de experiências sensorialmente impregnadas no corpo das criadoras-intérpretes. O próprio termo *sensorimemória*, criado por Juliana Moraes para esse projeto de pesquisa, tinha à partida um contorno um tanto vago:

¹⁰ A Companhia Perdida foi criada por Juliana Moraes e existiu entre 2008 e 2013. Desde então, Juliana Moraes segue carreira solo, sendo o ator e diretor Gustavo Sol e o músico Laércio Resende os parceiros artísticos mais frequentes em suas criações recentes. O projeto *Sensorimemórias* foi contemplado no 10º Edital de Fomento à Dança do Município de São Paulo, em 2011.

¹¹ Steve Paxton (2008). DVD-Rom *Material for the spine*. Bruxelas: Contredanse.

¹² Nos seus artigos e no livro digital *Sensorimemórias*, Juliana Moraes refere-se aos bailarinos como criadores-intérpretes. É mais comum, em bibliografias de dança no Brasil, a referência a intérprete-criadores quando os bailarinos assumem papel propositivo na criação em dança. Porém, não há qualquer demarcação conceitual no uso feito pela Companhia Perdida.

¹³ O projeto *Sensorimemórias* iniciou também com a bailarina e musicista Paula Pi, presente apenas em momentos bastante iniciais do processo. Ela se desligou da Companhia Perdida, razão pela qual seu trabalho não é analisado.

¹⁴ *Sensorimemórias* é um conceito desenvolvido por Juliana Moraes. Os contornos desse conceito estão detalhados no Glossário que integra a tese, na página 303.

intenciona investigar neste processo de criação a intrincada construção sensorial do corpo a partir de experiências físicas passadas que mantêm forte impressão na memória das intérpretes da companhia. Buscamos lembranças bastante particulares, profundamente físicas, que se incrustaram como mapas temporais e espaciais nos corpos de cada bailarina, reposicionando esses corpos no contínuo da experiência vivida. Para essas lembranças inventamos o nome de sensorimemórias (Moraes, 2011a, p. 6).

A diretora e as bailarinas começaram a investigar estados sensoriais para a descoberta de diferentes gestualidades, desafiando as metodologias de criação até então vivenciadas pelo grupo, apoiadas frequentemente em imagens e ideias exteriores ao corpo que eram mimetizadas¹⁵ e transformadas em dança, a exemplo do espetáculo (*depois de*) *Antes da Queda*, inspirado no universo fotográfico da norte-americana Francesca Woodman (1958-1981). Como estratégias iniciais, o estímulo para que as artistas recordassem de experiências marcantes, talvez algo forte que tivesse modificado radicalmente suas vidas, e que pudessem ser interessantes para reviver corporalmente. O desejo era acordar no corpo sensações uma vez vividas para gerar efeitos cinéticos em direção à criação em dança. Segundo a bailarina Carolina Callegaro, havia um interesse pela memória inscrita no corpo, em suas células, responsáveis por formatá-lo a partir do que se vive, no sentido da produção singular de tônus muscular, da postura, do repertório de movimento. Uma espécie de ação para trazer à tona num misto entre sensação, memória e movimento, conforme Flávia Scheye.

Com um viés autobiográfico, as lembranças iam sendo anotadas a partir do método surrealista de escrita automática, derivado da psicanálise. A ideia era acessá-las para então editá-las em gestos e posturas. Em alguns casos, as memórias eram associadas a objetos que pudessem estimular um acordar e reviver das sensações, boa parte delas vivida na infância. Juliana Moraes, por exemplo, elencou o momento em que se afogou e trouxe para a sala de ensaio um par de óculos de natação cheio de água para fazer emergir uma sensação específica que teve nos olhos ao lembrar da experiência. Carolina Callegaro remeteu-se a uma festa junina na qual uma faísca da fogueira fez seu moletom (casaco) pegar fogo e provocou um trauma que a acompanha na vida adulta, dificultando-a até de acender o fogão para cozinhar. Para retomar essa vivência em movimentos, Carolina pediu para ser cutucada pelas demais bailarinas. Érica Tessarolo remeteu-se a diferentes momentos de flutuação. Isabel Monteiro relembrou o primeiro beijo, seguido de um vômito. Entretanto, Flávia Scheye, nessa etapa inicial de pesquisa, não conseguiu acionar corporalmente qualquer memória que considerasse interessante¹⁶.

¹⁵ O trabalho de mimese usado por Juliana Moraes e pela Companhia Perdida diz respeito à imitação. Não há relação com a *mimesis corpórea*, uma das linhas de trabalho do Lume/UNICAMP, com a qual parte das artistas teve contato em algum momento de suas formações.

¹⁶ Num deslize poético, uma rememoração divagante atravessa essa escrita acadêmica: os versos do poema *Quadrilha*, do escritor brasileiro Carlos Drummond de Andrade (1902-1987): João amava Teresa que amava Raimundo/ que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili /que não amava ninguém. / João foi pra os Estados Unidos, Teresa para o

Os materiais produzidos foram desconectados de seus contextos e do que havia sido vivenciado na experimentação para serem mimetizados. O objetivo era realizar uma encenação das ações resultantes do processo de memorar, inclusive fazendo uso da literalidade, como por exemplo o ato de beijar e sair correndo. Para repertoriar o que havia sido experimentado, as ações foram transformadas em uma única sequência coreográfica, comum ao grupo, numa espécie de colagem, a qual todas também mimetizavam umas das outras, repetiam e depois executavam em ordem inversa. Porém, algo parecia não funcionar. Foi tudo um pouco frustrado, recorda Carolina Callegaro. Queria-se fugir da representação, mas ao acessar memórias para sentir novamente algo já vivido e impregnado no corpo, algumas das bailarinas sentiam dificuldade em escapar de certas imagens que tomavam o corpo, o que fazia com que as formas chegassem antes das sensações. Mesmo o uso de objetos para auxiliar as criadoras-intérpretes a reconectarem-se com as memórias escolhidas não resultaram, uma vez que a relação com tais objetos não ia além de seus usos cênicos. Por mais que se avançasse, as interações entre os elementos escolhidos soavam como falsas.

Isabel Monteiro entende que o processo era mais mental que corporal tanto pela maneira de buscar as histórias, através da escrita e de contar as memórias umas para as outras, depois a tentativa de juntá-las corporalmente, assim como pela busca de um passado, de algo remoto que talvez já não fizesse sentido¹⁷. Para Flávia Scheye, a proposta original para abordar as memórias no corpo era ingênua. “Seria impossível viver uma experiência buscando, para isso, ignições que estavam fora do nosso corpo, em uma folha de papel” (Spirópulos, 2013, p. 76). As *sensorimemórias* pareciam não tomar corpo. Impressão partilhada pelo grupo e assim analisada por Juliana Moraes:

Apesar de ser um processo interessante, muito rapidamente nos deparamos com suas imensas limitações, especialmente com relação a seu aspecto ilustrativo. (...) o resultado de tais experimentações ficou dentro dos limites da representação de imagens e ilustração das memórias (Moraes, 2012d, p. 46).

Seria, afinal, possível acessar *sensorimemórias*? Com que dispositivos e estratégias? Somente a disponibilidade sensório-motora, característica bastante presente no grupo de bailarinas, parecia não ser suficiente para fazer uma sensação no corpo ser acessada em sua profundidade e potência. Se as estratégias usadas não resultavam como matéria de expressão, era preciso indagar e desafiar ainda mais os corpos, a sensorialidade e a dança que intuitivamente se desejava compor.

convento, / Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia, / Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes / que não tinha entrado na história.

¹⁷ Isabel Monteiro, bailarina. Entrevista realizada em 29 de Julho de 2015, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

1.1.1 A surpresa

– Um corpo e uma dança sem imagens: Ana Terra e os objetos relacionais

Sacos de ar e água, meias-calça/collants com pedras, areia e grãos e outros objetos. Inspirados nos *objetos relacionais* de Lygia Clark e em experimentos ligados à abordagens somáticas, os materiais compõem a metodologia de criação em dança desenvolvida pela artista e pesquisadora paulista Ana Terra¹⁸. São objetos ordinários, cotidianos, que não despertam interesse visual, não remetem a um nome ou função, ou mudam de nome a partir da experiência que produzem, portanto não produzem imagens, memórias e associações sígnicas ou simbólicas *a priori* (Clark, 1980; Alliez, 2013). Convidada a ministrar um laboratório junto à Companhia Perdida, nos dias 23, 25, 29 e 30 de agosto e 1 de setembro de 2011, como parte do projeto *Sensorimemórias*, para surpresa das criadoras-intérpretes, o modo de relacionar corpo e sensações, experimentado ao longo das atividades, foi um disparador de chaves fundamentais para a investigação que se desejava e também para dar maior consistência ao conceito de *sensorimemórias*, tanto por confirmar a assertividade do termo criado por Juliana Moraes como por ampliar suas potencialidades corporais e artísticas.

Ana Terra inaugurou uma série de três oficinas, que seguiu ainda com outras duas, ministradas, respectivamente, pelos atores e diretores Gustavo Sol e Antonio Januzelli. Convidados pela Companhia Perdida, cinco outros bailarinos participaram desse primeiro laboratório e deixaram seus relatos: Clarissa Sacharelli, Nathalia Catharina, Jerônimo Bitencourt, Patrícia Bergatin e Eduardo Fukushima, todos profissionais das artes do corpo em São Paulo.

Olhos abertos, contato visual e tátil com os objetos apresentados por Ana Terra que, aos poucos, promoveram uma aproximação de ordem sensorial mais profunda. Olhos fechados, corpo deitado de barriga para cima. Em duplas, uma bailarina a manipular os objetos no corpo da outra. Depois de sentir o toque dos objetos, aplicados por toda a superfície da pele, dos pés à cabeça, por um longo período de tempo, a pessoa deitada era convidada a explorar em movimento as sensações por eles proporcionadas. Portanto, a experimentação era focada em ir da sensação para o movimento. As combinações de materiais foram diversificadas, assim como as sensibilidades produzidas em imagens, memórias e estados sensoriais, vivenciados em camadas de contiguidades entre o que se percebia como dentro e fora do corpo.

¹⁸ O laboratório de Ana Terra derivou de sua pesquisa para tese de doutorado intitulada *As contribuições das abordagens somáticas na construção dos saberes sensíveis da dança: um estudo sobre o projeto Por que Lygia Clark?* (Costas, 2010), defendida em 2010 no Departamento de Pedagogia da UNICAMP, sob orientação da Profa. Dra. Márcia Strazzacappa. Nesta pesquisa, a artista trabalhou com quatro grupos de alunos do curso de Graduação em Dança da Universidade Anhembí Morumbi (São Paulo, Brasil), onde lecionou a disciplina *Ateliê Coreográfico*. Desde 2015, Ana Terra integra o quadro de professores da Graduação em Dança da UNICAMP.

Saco de ar nas mãos e a impressão de respirar fora do corpo. Ao sair de um fluxo intenso da cidade de São Paulo, Isabel Monteiro encontrou na pausa, no relaxamento e na atenção gerados na chegada ao trabalho de Ana Terra o contraponto necessário para gerar um estado poroso, receptivo e atento em seu corpo. Segundo ela,

Os contatos com os objetos me colocaram num lugar inquieto, instável, algumas vezes propulsionando novos gestos, outras me fazendo entrar em contato com o meu próprio padrão de movimento e suas variações. Ao suspender o modo utilitarista e “tarefeiro” com que lidamos com os objetos que nos cercam, meu corpo foi levado a se re-organizar e essa simples mudança de relação me induziu a estabelecer experiências mais profundas e intensas com o corpo, o movimento e o mundo que me cerca. Me percebi sendo afetada pelas cores, cheiros, estímulos motores (muitas vezes violentos) que a cidade nos bombardeia (Moraes, 2011b, p. 21).

Para a bailarina, os objetos se mostraram dispositivos potentes no sentido de acionar esses estados e provocar um interesse por diferentes camadas de investigação do corpo, trazendo à tona novas sensações, lembranças antigas, vivências que pareciam esquecidas, ou inexistentes. Seu corpo entrou num determinado estado que, fora do laboratório, a fez perceber a cidade ao seu redor com uma sensibilidade ampliada. Para ela, era um lugar de constante estado investigativo, na arte e na vida.

Uma concha, seu rolamento sobre um saco com ar e os seus movimentos sobre o corpo de Érica Tessarolo. De repente, ela se sentia como se fosse aquela concha. Dessa sensação surgiram movimentos espiralados, que a levavam do chão ao nível alto, até que ficasse de pé, num fluxo incessante. “Por outro lado, a sensação era de que meu movimento não conseguia sair do meu corpo, que as minhas ações batiam nas minhas próprias paredes internas... Vendaval com muita água” (Moraes, 2011b, p. 20). Ao invés de flutuar, como registrou ser, num primeiro momento, sua possível *sensorimemória*, nessa experimentação a bailarina tinha a sensação de tomar um “caldo”, ou seja, de ser apanhada por uma onda a quebrar sobre seu corpo, chegando a ter dificuldade de respirar. Apesar de ouvir os comandos de Ana Terra, ela não conseguia perceber nada do que era falado. Nesse mesmo dia, à noite, a bailarina percebeu que perdeu o fio de ligação de conversas e ações. Ela chegou a encher um copo de água que esqueceu de beber e começou a falar coisas sobre as quais deixou de saber do que se tratava.

Num outro dia, Érica Tessarolo teve seu corpo todo enrolado por um papel toalha. Seu corpo era pesado e, paradoxalmente, móvel. Em rolamentos e deslizamentos, sua impressão real era de que os ossos enrolavam debaixo dos músculos. Ao mover, o papel toalha ia se rompendo e surgiu a imagem de cascas de ovos. A movimentação passou a ser contínua e, por vezes, entrecortada por abandonos de pernas e braços. Na noite que se seguiu a esse exercício, ela se recordou de uma história contada por seus pais de que, quando criança, com uns três ou quatro anos, uma galinha da granja de seu pai voou e arranhou seu rosto. Um fato, então, sem memória consciente, uma vez que ela só

acreditava no que aconteceu porque tem uma cicatriz no rosto. A sua percepção sobre o laboratório era de que esse tipo de sensibilização do corpo a fazia lembrar e mesmo reviver situações já vividas, bem como despertava sensações que insistiam em ficar escondidas no inconsciente. Para ela, esse tipo de vivência parecia ser mais uma forma de mobilizar o corpo para a dança e à criação:

Com estas duas experiências também começo a desconfiar que, depois de sensibilizado, **o corpo pode continuar agindo “com” e “por” aquela sensação** – o que me fez lembrar várias coisas em casa, depois do workshop, fora do estúdio. Essa não sincronização temporal entre a minha sensibilização e as memórias a partir dela me fazem crer que **é possível percorrer também o caminho contrário**, ou seja, **me lembrando das sensações voltar a senti-las**. Tudo ainda muito cru por aqui, pensamento quase prematuro, mas perspectivas crescentes (Moraes, 2011b, p. 20 – grifos meus).

Um tronco de madeira sobre o corpo e Carolina Callegaro passa a mover-se de modo tenso e torcido, tal como o objeto que ela somente viu ao final da experiência e nele se reconheceu. Surpreendida consigo mesma, ela relata que o “desenho do movimento, as imagens e sensações que o habitavam eram novos para mim, diferentes do que costumo fazer e sinto prazer em fazer; eu tinha a sensação de nunca antes ter feito aquilo daquela maneira” (Moraes, 2011b, p. 23). Braço numa bacia de água, ela percebeu sua mão aumentar de volume e, ao aproximá-la do rosto, teve a impressão de ser o ex-namorado a pousar a dele em sua face. Com o saco de ar e pedra, semelhante a Isabel Monteiro, não sabia exatamente se o que a movia era sua própria respiração ou se era o objeto que segurava que gerava o pulsar de sua mão. Misturar-se a objetos ordinários, expandir os limites de seu corpo e do objeto.

Esse encontro de corpos, materiais e imateriais, num tempo presente da experiência revelaram um potencial criativo para Carolina Callegaro. A partir do laboratório, pôde sentir uma qualidade de presença e integridade maior em seus movimentos, uma maior percepção acerca do peso e volume de seu corpo em relação à gravidade que se mantiveram constantes. Para a criadora-intérprete:

A manipulação que ela propunha era relativamente simples – experimentar o objeto no corpo, promover sensações, na maioria das vezes táteis, com o objeto no corpo – mas essa **relação ativava imagens, às vezes uma memória, sensações que levavam o corpo a ser outra coisa que não só corpo**. Era uma experiência de **devir**, como, por exemplo, quando um parceiro manipulou sacos com água no meu corpo e senti que eu era pequenas ondas perto da praia, quebrando e logo sendo puxadas de volta pro mar; meu corpo tinha a fluidez da água e os pequenos impulsos para um lado e para o outro que essas ondinhas têm (Moraes, 2011b, p. 23 – grifos meus).

Uma semente pousada na coluna e a sensação de ser sugada por ela. Neste exercício Flávia Scheye sentiu seu corpo pesado, bem como triste e deprimido, influenciando diretamente na qualidade de sua caminhada. Deitada em sacos de ar, os quais ela mesma encheu, uma instabilidade nos apoios levou, em seguida, a bailarina a movimentações rápidas, percebidas como semelhantes a convulsões. Os mesmos sacos

de ar aplicados por outra pessoa em seu corpo produziram uma sensação prazerosa, porém os movimentos realizados não deixaram memória.

A movimentação que surge logo após a experiência é tão potente e ao mesmo tempo bruta, extremamente pessoal, realmente muito interessante. Porém a Companhia Perdida se interessa pela improvisação como artifício para levantar material corporal e não como organização cênica. Como usar esse material sem que se perca a força da primeiridade? É possível resgatar, elaborar a movimentação que emergiu vinculada à experiência com o objeto? (Moraes, 2011b, p. 24).

Partículas saltitando debaixo da pele, um cozinhar de sensações e intuições. Esta é a descrição de Clarissa Sacharelli, convidada da Companhia Perdida a participar do laboratório. Entre sacos de ar, de água, pedra e isopor, ela se deu conta de tantas memórias que moram nela e de parte delas que não são lembradas. Ao mexer a água de um balde, com a instrução de perceber a temperatura, ela sentiu ter sido pulsada para um outro tempo e espaço. De repente era como se estivesse inteira dentro de uma piscina, com seu corpo de criança. Para ela ficou a forte impressão da possibilidade de poder reviver-se fisicamente, passando da memória para a sensação concreta. Já as bolinhas de isopor trouxeram novas impressões sensoriais:

um pipocar do corpo inteiro que saiu de perto do pescoço e se irradiou para todo corpo... tomou literalmente conta de mim. Sentia que podia parar o movimento quando quisesse, porém, eu **não precisava ordenar que meu corpo fizesse nada, ele apenas fazia**, apenas pipocava como as bolinhas de isopor que pipocaram em cima de mim... uma sensação de tamanha completude, sensação de que virei um único, sem tronco, braços, perna e cabeça... apenas um todo a pipocar por inteiro com **uma força minha que eu não conhecia**. (...) Tempo de revisitar meus vícios de movimento, mas acima disso, de descobrir novos vícios de **movimentos que pareceram tão meus, mas que eu desconhecia e que agora encontraram uma fresta para sair**. Acima de tudo, tempo para mim de completude e de **perder o receio de confundir sensação e emoção**, e acreditar que sim a experiência sensorial conduz para um lugar concreto de encontro, descoberta e ação. (Moraes, 2011b, p. 27 – grifos meus).

Memórias sem nome, táteis, atemporais, estado bruto de existência, impossibilidade de delimitar um dentro e um fora do corpo, um pulsar de sensações, lugares desconhecidos que, quando acessados, são percebidos como próprios a si, diálogo entre objeto concreto e sensação abstrata, nem o objeto e nem o que se pensa sobre ele correspondendo à experimentação, encontro do sensível. Impressões registradas, ainda, nas palavras dos artistas independentes convidados Nathalia Catharina, Patrícia Bergatin e Eduardo Fukushima.

Dessa relação estabelecida entre o objeto e o corpo, a produzir movimentos conduzidos pelas sensações, Isabel Monteiro sente que despertou em si associações que não podiam ser controladas mentalmente, tanto relativas às memórias como aos padrões de movimento. Inclusive, pelo fato de que boa parte das associações ocorridas em laboratório não dizerem respeito, necessariamente, ao grupo de lembranças que a Companhia Perdida pretendia inicialmente trabalhar, pois não eram elas que emergiam

com mais força. Nessa abordagem de Ana Terra, ao invés de “ir atrás de algo”, na direção de um referencial externo, a bailarina se percebeu atenta às mobilizações produzidas em si corporalmente, num tempo presente, ao mesmo tempo em que atravessava a experiência. Ao longo das proposições, Érica Tessarolo “percebia que lembrava de muita coisa através do corpo. Esse foi o grande diferencial: o corpo estava se lembrando”¹⁹. Nesse processo, as artistas sentiram que as experiências em laboratório foram tão fortes e potentes que se tornaram, elas mesmas, memórias a serem rememoradas no processo de criação da companhia, independente de suas conexões. Já não importava se havia relação com um passado vivido. “Estávamos tratando do presente. E o que desse presente saltava para trás e não o contrário”, diz Isabel Monteiro²⁰.

Com combinações variadas de temperatura, pressão e velocidade a influenciar diretamente na movimentação, por ativar sensores de diferentes partes da pele, os objetos não produziam no corpo impressões reconhecíveis e mapeadas pelo corpo *a priori*. O tipo de proposta de Ana Terra era justamente favorecer caminhos motores inusitados, que surpreendessem quem experimentava a relação com os objetos. As sensações abriam outras camadas de percepção. Nesse sentido, o trabalho passou a ser o de reconhecer essas experiências no corpo como um processo de mobilização de memórias, portanto um modo mais instigante de acessar o que se desejava nominar como *sensorimemórias* e que, assim, ampliava e adensava seu espectro como conceito previamente criado. Portanto, tornaram-se variadas as possibilidades das *sensorimemórias* e que foram assim listadas (Moraes, 2012c):

1. Sensações novas que geram memórias recentes vividas em laboratório. Nesse tipo de experiência que toma corpo, o movimento incorpora as características físicas do objeto fazendo com que as sutilezas das impressões produzidas e impressas por ele na pele se transformem nas qualidades do movimento.
2. Sensações relacionadas a experiências vividas. Algumas delas parecendo esquecidas e inexistentes. São memórias que ressurgem pela ação do corpo em movimento, sendo então mapeadas pelo consciente como fatos ocorridos. Algumas vezes retornam à consciência de maneira voluntária, outras involuntariamente. Neste último caso, podem implicar num processo desconfortável de memoração.
3. Sensações inomináveis que parecem já experimentadas pelo corpo, mas sem remeter a um fato ou a uma lembrança consciente. Um *déjà-vu* (já visto).

¹⁹ Érica Tessarolo, bailarina. Entrevista realizada em 20 de Agosto de 2015, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

²⁰ Isabel Monteiro, bailarina. Entrevista realizada em 29 de Julho de 2015, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

Como se de algum modo o corpo reconhecesse sensorialmente aquela experiência, muito embora sem associá-la a qualquer situação concreta. A impressão é de uma memória presente no inconsciente e que permanece na inconsciência. É algo vago a mobilizar as sensações, ainda que insondável e misterioso.

Há, ainda, uma outra qualidade de *sensorimemória* que parece ter emergido na pesquisa, embora não tenha sido sistematizada nos relatórios e no livro digital produzidos pela Companhia Perdida. Acredito que essa *sensorimemória* é relativa a imagens, memórias e sensações não vividas que assaltam o corpo, a exemplo da sensação que Juliana Moraes teve de ser um cavalo, durante a sensibilização de seu corpo com uma escova. Espasmos, pausas prolongadas, fluxos contínuos de movimentos, tremores foram as matérias compositivas resultantes dessa etapa de pesquisa. Apesar de estranhos, os movimentos indicavam uma dança que impactou a intuição criadora de Juliana Moraes. Impressionada com a qualidade expressiva do que emergia nos corpos, quis investir ainda mais nesses procedimentos relacionais. Um desejo compartilhado pelas criadoras-intérpretes da Companhia Perdida. “Ali de fato a gente conseguia reconhecer uma experiência no corpo e entender isso como memória”, diz Flávia Scheye. Para ela, essa dança mobilizava as especificidades de cada uma e, ao mesmo tempo, a desconstrução de padrões de movimento, uma vez que inaugurava no corpo relações de outras ordens, outras configurações físicas. “Para mim, isso começou a fazer muito mais sentido numa pesquisa em dança. Partindo de algo mais concreto”, pontua a bailarina²¹.

Memória deixou, portanto, de ser somente uma lembrança. Ela passava por lugares misteriosos do corpo, segundo Carolina Callegaro, fazendo com que a qualidade de movimentação derivada do laboratório fosse de tal potência que era notório o desejo do grupo em fazer um ajuste de foco na pesquisa. A grande diferença, para a bailarina, foi justamente por apontar uma possibilidade de investigação do corpo que não fosse predominantemente racional, como lhe pareceu o caminho percorrido na primeira fase do projeto. A potência do trabalho de Ana Terra trouxe a certeza de que, racionalmente ou não, emergia uma potência tal que Carolina Callegaro recorda-se das bailarinas se perguntarem, surpresas: “como eu estou me movendo desse jeito?”. Havia uma alteração de padrão na qualidade habitual do jeito de dançar das criadoras-intérpretes, bem como surgiam novidades no mover de cada uma²².

Para Juliana Moraes, passar “do corpo parado para o corpo que se movimenta” é o diferencial do trabalho de Ana Terra em relação à proposta de Lygia Clark, principalmente

²¹ Flávia Scheye, bailarina. Entrevista realizada em 28 de Julho de 2015, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

²² Carolina Callegaro, bailarina. Entrevista realizada em 29 de Julho de 2015, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

por movimentar uma sensação ligada diretamente ao que se experimenta²³. A aplicação de *objetos relacionais* pela artista plástica se dava sobre o corpo parado de uma pessoa/cliente, com a aplicação de vários elementos em simultâneo. Já Ana Terra fez o uso de um único objeto por vez seguindo com exploração física do movimento no espaço, a partir das sensações (Moraes, 2012c). “Na hora você nem sabe o que está sentindo. É bem interessante, porque na hora em que você começa a perceber, a pensar e a refletir sobre o que você está fazendo, você perde (a experiência)”, lembra a artista²⁴. Juliana Moraes entende que a pesquisadora atualiza e expande para a dança a metodologia de Lygia Clark relativa à fase de *Estruturação do self*, com um procedimento que levou as bailarinas a uma perturbação dos sentidos e, portanto, às quebras de padrões motores, percebida pelas bailarinas, abrindo os corpos para outras experiências sensoriais e configurações.

Assim, busca-se libertar o corpo de estilos e técnicas enraizados e possibilitar novas formas de exploração cinética a partir de experiências sensoriais profundas. (...) Compreendemos, através desse exercício, aquilo que Lygia Clark denominava de *fantasmática do corpo*, ou seja, a relação direta entre abertura sensorial e abertura psíquica que às vezes acontece quando o corpo se dispõe a se dissolver na energia matérica do objeto relacional. Quando isso se dá, **o trânsito entre corpo e objeto passa a ser entre campos de energia**, e não mais entre formas com limites precisos. O corpo dissolve suas fronteiras e se abre para que o passado retorne em *flashes* de memória que são intensamente revividos, ou para confrontar-se com angústias e medos muitas vezes inconscientes (Moraes, 2012d, p. 47 – grifo meu).

Começava, com esse exercício de investigação das sensações, um processo no qual o corpo revivia e lembrava o que já havia experimentado e/ou esquecido. Tratava-se, assim, de “desesquecer” memórias que tomavam o corpo de variadas maneiras. Acionar lembranças – ainda que sem fatos, imagens e situações concretamente localizáveis – apenas por impressões sensório-motoras parecia ser um modo possível de “desesquecê-las”, de fazê-las emergir, ao abrir os corpos sensorialmente e psiquicamente. Juliana Moraes faz destaque a uma frase de José Gil: “um corpo abre-se quando o inconsciente sobe à consciência” (Gil *apud* Moraes, 2012d, p. 47; Gil, 2006, p. 65). Gil acredita não haver consciência “sem que os movimentos corporais intervenham nos movimentos da consciência” (Gil, 2006, p. 64). Tais movimentos friccionam percepções, imagens, impressões, sensações, pensamentos, volições numa continuidade ininterrupta da “consciência que a consciência tem de si”. Afinal, amparado por Steve Paxton, Gil diz que a consciência intencional não dá conta de captar todos os movimentos do corpo.

²³ Juliana Moraes, coreógrafa e bailarina. Entrevista realizada em 24 de Maio de 2014, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

²⁴ Juliana Moraes, coreógrafa e bailarina. Entrevista realizada em 15 de Agosto de 2015, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

“O corpo desconhece as memórias de que é feito. As memórias se guardam ocultas no corpo. Quando se revelam desestabilizam as estruturas, como se precisássemos reaprender a andar, falar, sentir”, analisa Juliana Moraes (Moraes, 2013a, p. 20). Segundo ela, ao tocar lembranças esquecidas há uma energia que jorra de maneira informe, violenta, arriscada, o que, para ela, corresponde ao mergulho vertical nas sensações proposto por Lygia Clark, com a *Estruturação do self*, através de uma longa experimentação com os objetos relacionais (Moraes, 2015a). Quando esse campo de energia atravessa os corpos, mobiliza-se uma dança para além da representação, onde o corpo “não quer ser/fazer algo, ele simplesmente é” (Moraes, 2012, p. 47), num tempo presente, integrado ao mover de sensações sem a imposição de imagens fixas e de memórias de fatos específicos, pois mesmo imagens e memórias se diluem no mover dos corpos.

Portanto, os objetos que mobilizam as sensações não estimulam apenas um sentir a pele, o seu calor e o que está na superfície de inscrição dos corpos. Trata-se de gerar sensações das quais não se tem registro ou de sincronizar em movimento vários registros nunca antes combinados. Esses são apontamentos de Hubert Godard (2006) a respeito da obra de Lygia Clark e que faz Ana Terra inferir que este tipo de experiência coloca os sistemas sensoriais em colapso²⁵, uma vez que os procedimentos usados para a sensibilização dos corpos são profundos podendo, inclusive, serem favoráveis ao transe, à catarse e às convulsões. Trata-se de uma experimentação que tende a suscitar formas estranhas de engajamento corporal, a partir de movimentos involuntários e da tomada dos bailarinos por cargas pessoais que são revividas fisicamente. Tais situações podem desestabilizar as pessoas em demasia, razão pela qual Ana Terra atua sempre de maneira a acalmar os corpos quando eles começam a atingir uma zona de descontrole e a ultrapassar um certo limite de alteração de consciência. Afinal, ela entende que se esses processos catárticos acontecem, é fundamental criar suportes de acolhimento, pois uma série de rupturas se anunciam. Seu interesse maior, com esse tipo de procedimento, é sobretudo a quebra de rotinas perceptivas. Sendo assim, ao contrário do que fazia a artista plástica, a pesquisadora prefere não atravessar psiquicamente a *fantasmática do corpo*²⁶. Daí que ela não conduz os exercícios a partir de memórias ou emoções, embora elas se façam presentes, como se constatou nos relatos da Companhia Perdida.

O que emerge parece corresponder a um processo de “desesquecer”, termo que posteriormente vem nomear as peças ordenadas coreograficamente em torno da pesquisa das *sensorimemórias*. Mas, se o corpo esquece é porque não quer se lembrar, já dizia Nietzsche (Dias, 2011). Por que então “desesquecer”? *Sensorimemórias: o*

²⁵ Ana Terra, artista e docente. Entrevista realizada em 03 de Abril de 2014, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

²⁶ *Fantasmática do corpo* é um termo usado pela artista plástica Lygia Clark que será detalhado posteriormente.

instinto Caraíba. Corpos em colapso, convulsão sensorial, transe, catarse, riscos físicos e emocionais. Um tipo de vibração no corpo que pareceu torná-lo potente e que Juliana Moraes entendeu como materiais a serem usados na criação de uma dança cuja corporeidade era de uma ordem, e frequentemente de uma desordem, ainda inédita para as bailarinas, na medida em que o corpo foi investigado em dimensões e em intensidades que elas ainda não haviam vivenciado. Todas as criadoras-intérpretes se colocaram disponíveis a atravessar as experiências inusitadas e arriscadas que se anunciavam. Elas desejavam encontrar maneiras de “desequecer”. Assim, emoções e memórias passaram a fazer parte da investigação desde que pudessem ser tratadas de maneira não linear, não figurativa e não representativa, mas por meio de seus vetores de força, campos de energia e estados sensoriais, tal como se deram nas experimentações com Ana Terra.

1.1.2 Uma nova perspectiva

– Companhia Perdida, perdida: como criar entre sensações e texturas?

Mergulhadas nessa outra dimensão de *sensorimemórias*, nas estranhezas e na fantasmática do corpo, mantendo o foco na investigação sensorial por uma abordagem física e cinética, diretora e criadoras-intérpretes da Companhia Perdida, de volta à sala de ensaio, se perguntavam como transpor para a cena esse material que emergia. Potente, forte, interessante e ao mesmo tempo indomável. De que natureza coreográfica se tratava? Já não fazia sentido a proposta inicial de uma “reencenação fictícia do evento no corpo”, como proposto no texto do projeto *Sensorimemórias*. Era preciso aventurar-se por esse outro viés de acesso às sensações, aceitar a estranheza das movimentações e fazer uma exploração criativa em torno de formas e qualidades desarmônicas, “ao invés de tentar suavizar a brutalidade dos movimentos e posturas” (Moraes, 2012d, p. 64).

Nos dois meses que se seguiram, era clara a intenção de levar o corpo a campos desconhecidos e perturbar suas estruturas, de modo não controlado. Movimentos involuntários e cargas emotivas, imagéticas e de memória, mesmo que catárticas, passaram a ser permitidos e acolhidos pelo grupo, num pacto de confiança e respeito que se estabeleceu nessa etapa de pesquisa. Afinal, segundo Juliana Moraes, as bailarinas entenderam que

as sensorimemórias têm um motor próprio que não pode ser controlado – elas vêm sem que as escolhamos. (...) Os exemplos de sensorimemórias são muitos, e quase todos acabaram por se revelar inicialmente impensáveis e até mesmo inacessíveis para as intérpretes da Companhia antes dos experimentos com os objetos relacionais através do método Clark/Terra. Percebemos, assim, que tínhamos que abrir espaço e esperar que elas surgissem – como já estava acontecendo (Moraes, 2012d, p. 49).

Para abrir esses espaços e favorecer as emergências das *sensorimemórias*, com essas outras corporeidades que passaram a interessar como pesquisa de movimento, a Companhia Perdida colocou-se em experimentação livre com objetos quaisquer, que estivessem ou não relacionados às memórias surgidas antes e mesmo durante o laboratório de Ana Terra, com duas diferenças: os objetos eram aplicados nos corpos das bailarinas sem que elas os conhecessem de antemão e, por vezes, havia o toque direto de uma pele na outra. Entre os materiais usados, bolsa de água quente envolta por veludo, cachecol, fósforos e chave de fenda (usados em Carolina Callegaro); penas, feijões, pedras, conduíte de plástico, metal, escova de cabelo, linhas de costura e papel toalha (usados em Érica Tessarolo); tule/véu, almofada e esponja de banho (usados em Flávia Scheye); coberta de pelúcia, linhas de costura e pregadores/molas (usados em Isabel Monteiro); goma branca, emaranhado de fios de corda, escova e macarrão de hidroginástica (usados em Juliana Moraes).

O objetivo era o mesmo: fazer o corpo sentir tatilmente cada material, diluir-se com os objetos, abrir possibilidades de mergulho na sensação corpórea, para, depois, começar a mover-se impulsionado pelas sensações. Foram lançadas três maneiras de acionar o movimento (Moraes, 2012c):

1. Mimetização das características do objeto, apenas sentido e não visto, sendo suas qualidades físicas, percebidas pelo corpo, o protagonista do movimento;
2. Mimese da ação feita pela pessoa que manipulava o objeto, estando no movimento que o material fez sobre o corpo o disparador para a movência;
3. Mover em resposta direta ao toque de quem conduz a experiência, tendo como protagonista a qualidade desse toque sobre a pele de quem está deitado – um desvio em relação ao procedimento de Ana Terra, a qual usava somente materiais para sensibilizar a pele e nunca as mãos.

A pesquisa foi desenvolvida em duplas, com todas as combinações possíveis de pares, ao longo de seis dias. Nesse momento do processo, as artistas anotavam as características das movimentações que surgiam, as suas impressões e faziam desenhos dos movimentos realizados – tanto de si como da observação do outro em movimento – para que pudessem rememorar juntas a experiência. Elas também fizeram gravações em vídeo para observar o tipo de material que ia aparecendo. Afinal, já se sabia que as experiências de quem se movia eram tão profundas que poderia haver dificuldade de rememoração.

Um caso extremo aconteceu com Flávia Scheye. Ao ser tocada por um conduíte (tudo flexível de plástico), ela deslocou-se para a lembrança de estar num lago, quando criança, e ao universo das histórias sobre cobras, inventadas pelos adultos, para evitar que ela entrasse sozinha na água. Apesar da memória de infância ter sido preservada, ao

acabar de se mover a bailarina não tinha ideia do que havia feito ao longo de 30 minutos. Segundo Juliana Moraes, a qualidade da movimentação foi intensa, com mudança de níveis, combinações inusitadas de diferentes partes do corpo, o qual se curvava em direções díspares ao mesmo tempo, num serpentear incessante. Um exercício que caiu no completo esquecimento, pois no dia desse experimento as gravações em vídeo ainda não haviam sido iniciadas (Moraes, 2012c).

Com a criação de movimentos, a partir de roteiros gerais e não de um sequenciamento fechado de passos, a etapa seguinte foi de rememorar e apresentar os materiais ao grupo. As duplas se colocavam no espaço e quem havia conduzido a experiência manipulava ainda uma vez o objeto na pessoa deitada de olhos fechados, porém mais rapidamente, ao mesmo tempo em que descrevia verbalmente os momentos vivenciados. Em seguida, quem estava deitado movia-se no sentido de retomar a experimentação, com o auxílio de seu par a narrar em voz alta. Os elementos estranhos aos movimentos iniciais eram apontados. Assim, a memória do par funcionava como um “índice de corrigibilidade” para preservar minimamente a ação original, em suas qualidades, campos de energia e linhas espaciais. Tal nível de percepção cinética produz o que Juliana Moraes nomina como *textura*²⁷ de movimento – um conceito da coreógrafa que passou, também, por uma complexificação ao longo do projeto *Sensorimemórias*.

As *texturas* diferem da opção por fixar e cristalizar passos e sequências coreográficas. Dizem respeito a “frequências qualitativas de movimentos, estudadas e praticadas exaustivamente em ensaios, mas que se mantêm abertas para que o sequenciamento dos movimentos se dê somente no tempo-espaço da cena” (Moraes, 2012d, p. 54; 2013b, p. 155). As *texturas* são encontradas por meio de improvisação, organizam-se de maneira semi-estruturada, com roteiros gerais, e têm peculiaridades específicas, pois se constituem de uma certa dinâmica de movimentação que se estabiliza e da qual derivam os aspectos formais. “O desenho corporal surge da dinâmica, e não o contrário”²⁸, pontua Juliana Moraes. Paradoxalmente, são modos de se mover relativamente estáveis para serem identificados e, ao mesmo tempo, abertas o suficiente para permitirem variações ou então darem passagem a outras *texturas*. Elas podem ser repetidas e dinamizadas a qualquer momento e são comparadas, pela criadora, a águas-vivas com muitas pernas que precisam estar sempre se movendo, pois se pararem, afundam (Moraes, 2012d; 2013b).

Para Juliana Moraes, é mais interessante explorar *texturas*, uma vez que o corpo se mantém, num tempo presente, aberto, instável e exposto, ao invés de sedimentar formas.

²⁷ *Textura* é um conceito de Juliana Moraes que está mais amplamente definido no Glossário, na página 303.

²⁸ Anotações da palestra *Sensorimemórias: por uma dramaturgia do desesquecimento*, ministrada pela coreógrafa e bailarina Juliana Moraes, no âmbito do Seminário Terceira Margem/Bienal Internacional de Dança do Ceará De Par Em Par, com o tema *Dramaturgias do Corpo*, no dia 24 de outubro de 2012, no Auditório do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC), em Fortaleza (Ceará/Brasil).

As *texturas* relacionam-se a um modo de perceber o movimento e a composição em dança que podem também ser entendidas tal como a criação de estados do corpo. Palavra usada com mais frequência no Teatro, a noção de “estado” povoa o universo da dança e, muito frequentemente, com diferentes combinações: estado do corpo, estado de presença, estado cênico, estado investigativo, estado sensorial, estado alterado de consciência, entre outras. Embora semelhantes, as relações entre *texturas* e estados do corpo são permeadas de nuances e imprecisões que serão mais amplamente discutidas ao longo da tese, sobretudo a partir do laboratório ministrado pelo ator Gustavo Sol.

Por ora, o que a Companhia Perdida cartografava em sua investigação, era a impossibilidade de se estabilizar, fixar e sequenciar a gestualidade de corpos em descontrolo, movimentações que surgiam disformes, estranhas, advindas de espasmos, pausas prolongadas e fluxos contínuos que jorravam intensa vibração. Os materiais compositivos em emergência, em suas *texturas* e estados sensoriais, solicitavam outra lógica de composição coreográfica. Qual seria a melhor maneira de abordar esse material? Essa era ainda uma dúvida e um desafio que se impunha. Quaisquer tentativas de controlar os materiais resultavam, para as bailarinas, num processo de esfriamento de suas qualidades e potências.

As investigações seguiam no sentido de compreender as frequências qualitativas das movimentações rememoradas, perceber suas dinâmicas e, assim, localizar as *texturas*, em sua *identidade*²⁹ – momento em que a movimentação possui elementos significativos que singularizam uma *textura*. Estas, por sua vez, eram observadas em suas diferentes possibilidades de variações ou *eixos qualitativos de identidade*³⁰ em torno dos quais uma *textura* ainda mantivesse sua identidade. Era preciso estar atento para que, caso fossem demasiadamente diversas, as variações poderiam levar à produção de novas *texturas*, com outra *identidade* e, portanto, outros *eixos qualitativos*. O objetivo era que as bailarinas procurassem dar consistência às experimentações e avançassem para uma dramaturgização das sensações. E para chegar mais perto da força do material, no sentido de fazer com que as *texturas* funcionassem, Juliana Moraes evidencia: “tínhamos que **permitir que nossos corpos fossem tomados pela experiência** com o objeto e depois pela sua lembrança sensorial (sensorimemória) **ao invés de estar sempre no comando**” (Moraes, 2012a, p. 2 – grifos meus).

Para lidar com um material que emergia de maneira nova e desafiadora para a Companhia Perdida, as experimentações foram analisadas, em suas singularidades, num intenso e demorado trabalho colaborativo. Cada *textura* que se ordenava foi estudada

²⁹ *Identidade de uma textura* é um conceito de Juliana Moraes que está mais amplamente definido no Glossário, na página 304.

³⁰ *Eixos qualitativos de identidade* é um conceito de Juliana Moraes que está mais amplamente definido no Glossário, na página 304.

cuidadosamente, desde as primeiras sensações, a maneira de respirar, as variações de tônus, o peso, a vibração da musculatura, o desenho do movimento, enfim, as frequências qualitativas do movimento, com suas *identidades* e respectivos *eixos qualitativos*. Segue uma descrição de cada estudo, das descobertas das *texturas*, na etapa de criação dos movimentos, até as primeiras situações de composição coreográfica, com todos os desafios que se seguiram às experimentações realizadas com Ana Terra.

Os estudos foram capturados em imagens de vídeo, nas quais há a narratividade das criações, ora pela própria bailarina que viveu a *sensorimemória*, ora feita pelo par que aplicou os objetos. A pesquisa abaixo descrita diz respeito a um momento no qual se desejava também avançar na produção de uma dramaturgização das *texturas*. Há uma série de questões que se impõem quando o desejo é formalizar uma composição coreográfica com as matérias de expressão emergentes. Fez-se a opção por um fluxo textual no tempo presente, como modo de evocar o quanto mais o aspecto vivencial de cada experimentação, conforme sugerido pelas técnicas de *Explicitação* utilizadas por Anne Cazemajou (2014)³¹.

1.1.2.1 Entre o aquoso e as labaredas: Estudos de Carolina Callegaro

Bolsa de água quente, combinada com um tecido aveludado. Corpo deitado, entregue, pesado, começa a mover-se com pequenos balanços e desabamentos. A cabeça quer ficar no chão, as outras partes articulam-se em função desse peso. As mãos têm pouco tônus, são moles e movimentam-se de maneira pesada e são proximais, deslizando sua parte externa pelo corpo, alternadamente, para produzir calor – a mesma quentura sentida com a bolsa de água quente sobre a pele. Carolina Callegaro aproxima-se de si mesma, recolhendo-se continuamente. Abraça-se com os joelhos encolhidos. Alterna, durante todo o tempo, pequenos balanços, por vezes na coluna toda, em outras somente na cabeça. Pequenos suspiros de aflição que começam no baixo ventre, com a retirada da bolsa de água quente de uma parte do corpo, ao sentir a pele tomada pelo vento frio da sala. Sensação de ser a água a mexer dentro da bolsa de água quente. Ao deixar-se cair, reverbera ainda os pequenos balanços. Com a cabeça no chão, os braços escorrem e arrastam-se ao redor, como a esconder sua face. Os movimentos são lentos. Há pausas que, no entanto, são sempre preenchidas por uma parte do corpo a se mover,

³¹ *Explicitação* é um método de investigação desenvolvida por Pierre Vermersch, através de uma pedagogia fenomenológica, que tem como objetivo acessar a experiência subjetiva (Cazemajou, 2014). Para tanto, no curso *Explicitation Interview Course*, realizado entre os dias 14 e 18 de junho de 2016, na Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa (FMH/UL), Anne Cazemajou apresentou técnicas de entrevista, de recolha e análise de dados que abrem possibilidades para uma apreensão de informações que se volta aos aspectos sensoriais, físicos, fisiológicos, corporais, portanto vivenciais narrados pelos entrevistados.

como pequenos balanços da cabeça, uma das mãos em seus deslizes a aquecer a pele ou um cafuné (carinho na cabeça com a ponta dos dedos) ritmado em *staccatos*. Um corpo que se faz aquoso.

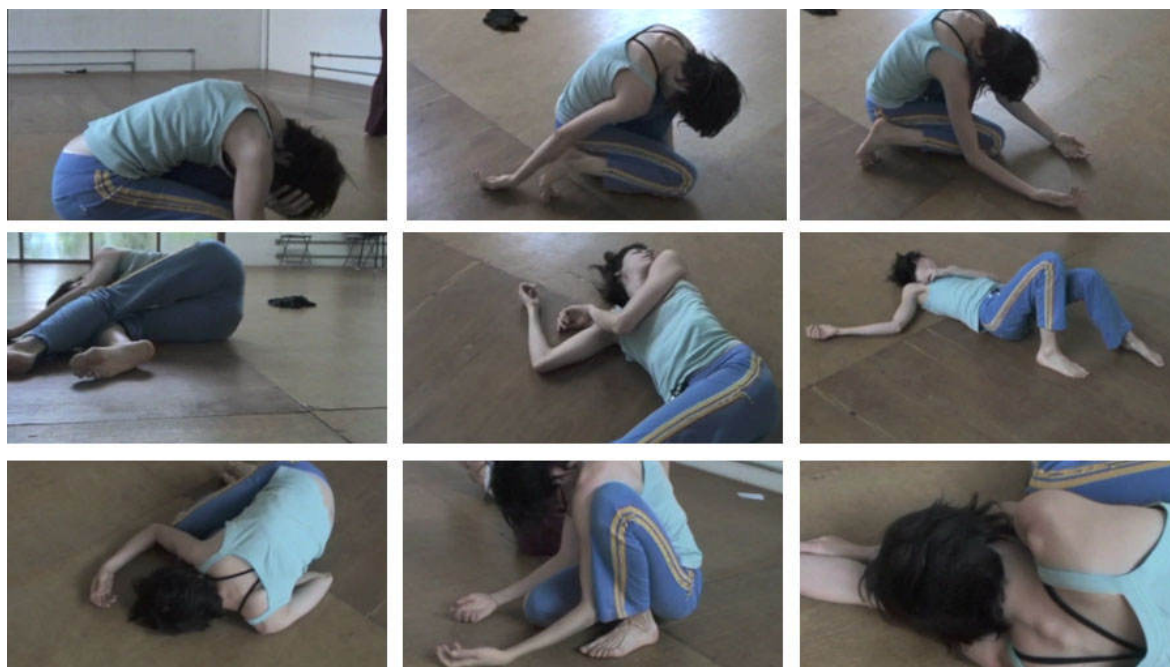


Figura 2 – Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011). A criadora-intérprete Carolina Callegaro em experimentação com bolsa de água quente e tecido aveludado.

Cachecol felpudo a percorrer a pele de Carolina Callegaro, deitada com a parte posterior da coluna no chão. Pés, mãos, pernas, cabeça. O cachecol é enrolado e colocado entre a pele e a roupa na altura da escápula e do músculo do trapézio esquerdo. Boca entreaberta, é por onde passa a respiração. Pulsação do diafragma como fonte de vibração da coluna. Pernas se pressionam internamente uma em direção à outra e soltam-se. Mãos deslizam pelo corpo e, em determinadas partes, como o esterno e a tíbia, uma delas faz movimentos curtos e rápidos, ora com a palma aberta ora com o punho fechado, até a pele aquecer. De cócoras e então sentada, por vezes a cabeça desliza lenta e densa em uma direção. O peito abre, as mãos fazem apoio para que o tronco e a cabeça sejam suspensos e se voltem para trás, segue a respiração que vibra diafragma e coluna. Érica Tessarolo, que aplica o objeto, tem a impressão de ser a imagem de um orgasmo. O corpo começa a subir pressionando a si mesmo, testando partes que permitam sua elevação até o nível alto. De pé, uma leve trepidação na coluna, respiração em pequenos soluços, braços suspensos, dedos das mãos separados, peso que escorre para o chão, a dificultar a caminhada. A ponta do polegar e do indicador da mão direita tocam-se e deslizam, enquanto os outros dedos estão alongados.



Figura 3 – Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011).
A criadora-intérprete Carolina Callegaro em experimentação com cachecol felpudo.

Caixa de fósforos. Palitos acesos passeando perto do corpo. Lidar diretamente com um trauma de infância, quando seu casaco pegou fogo em uma festa junina. Aflição instalada. Cabeça girando repentinamente de um lado a outro, como se levadas pelas orelhas, com pausas e novos movimentos conforme os sustos provocados pela proximidade da chama. Respiração ofegante, expulsa em um só impulso o ar dos pulmões, como num chicotear durante a expiração e que se repete no sentido da inspiração, alternadamente. Corpo tenso o tempo inteiro, reage e se fecha em relação ao espaço. Nunca há enfrentamento. Os deslocamentos são no sentido de escapar do fogo. Os movimentos são súbitos, como o levantar a uma só vez. Em outros momentos o corpo fecha-se totalmente em si. A bailarina se emociona, porque percebe que esta é uma posição na qual costuma ficar, dobrada em si. De cócoras, no nível médio, caminha também para escapar. A mão esquerda predominantemente está a se recolher, enquanto a direita a espanar com o mesmo desenho dos dedos da *textura* do cachecol: com o polegar apoiado no indicador e os outros dedos abertos, porém aqui não há deslizamentos, apenas um toque firme. Há uma tensão no abdômen que é contínua. Cabeça, mãos, tronco e pernas fragmentam-se e alternam-se, na velocidade da

respiração. Algumas vezes há a inserção de pausas. No nível alto, em pé, as pernas esfregam-se umas nas outras, assim como as mãos, seguindo a tendência de movimentos concêntricos, como a evidenciar as labaredas que sobem pela pele. Uma das mãos passa a vibrar sozinha das pernas à cabeça, rápida e alternadamente. É como se o corpo fosse o próprio fogo.



Figura 4 – Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011).
A criadora-intérprete Carolina Callegaro em experimentação com caixas de fósforo.

Chave de fenda sobre a pele. A parte de plástico usada como um batoque, com pequenas batidas a estimular diferentes segmentos do corpo. A parte de metal é passada entre os dedos dos pés, depois a ponta cutuca e alterna-se com deslizamentos, num quase arranhar. O corpo começa a tremelicar. Rosto, pernas, pés e mãos. Uma agitação reativa ao objeto. De pé, a coluna se contorce, assim como a cabeça. Por vezes, há uma aflição no pescoço, que se alonga enquanto a cabeça estica para a lateral direita e levemente para trás, em oposição ao ombro esquerdo. A imagem é de um corpo tomado por formigas. As pernas são inquietas, se mexem o tempo inteiro. O quadril faz uma báscula para frente, os pés sobem na meia ponta, os dedos começam a se mexer e o corpo desloca-se pelo espaço, com o queixo para frente e o esterno para trás. Os dedos das mãos também se movem alternada e continuamente. A respiração segue o pulso dos

tremeliques e é, por vezes, interrompida por alguns impulsos. Os braços, mais pesados e articulados, gesticulam como se a bailarina estivesse a falar. Vez por outra as pernas repetem a dinâmica dos braços. Com o tempo a velocidade ralenta, o corpo fica mais pesado, embora permaneça na mesma qualidade. Surge um passar das mãos pelo rosto que parecem empurrar algo para o chão, acompanhado de uma respiração com ênfase na expiração, assim como nos movimentos excêntricos. A sensação da bailarina é de estar rabugenta ao fazer esse gestual. Há qualquer coisa de figurativo, segundo ela.



Figura 5 – Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011).
A criadora-intérprete Carolina Callegaro em experimentação com chave de fenda.

Essas são as quatro experimentações que configuraram as *texturas* de Carolina Callegaro, posteriormente detalhadas e elaboradas no processo de composição coreográfica. Delas, as duas primeiras – com a bolsa de água quente e o cachecol – com dinâmicas mais lentas e fluidas e as outras duas com frequências mais aceleradas e quebradas – fogo e chave de fenda. As duas primeiras *texturas*, depois da experimentação com os objetos, remeteram a bailarina a outras memórias de infância, anotadas no início da pesquisa, em torno de sensações ligadas à repreensão que resultaram na sua timidez. A percepção dessa relação a fez dançar parte de seu estudo dentro de uma caixa de papelão, para dar mais densidade às *sensorimemórias*, cuja associação com os fatos disparadores da criação são assim evidenciados:

Sinto meu trabalho apoiado nas **memórias corporais** que surgiram desse procedimento, bem como nas imagens, sensações e experiências que minha percepção captou e guardou do encontro com cada objeto e do modo como as memórias vieram, e ainda vêm à tona no meu corpo. São **memórias de afetos**, da **sensação da pele** se aquecendo pelo sol e por um abraço. E também a memória de se queimar com faíscas de fogos de artifício numa festa junina quando criança, pegar fogo, correr **descontrolada e desesperadamente**, depois surgir um grande medo do fogo. A memória de correr atrás do garoto que eu gostava na pré-escola para conseguir um beijo e ser repreendida pela professora. Memórias associadas à sensação de ser reprimida e julgada. A **sensação de existir movimento, desejo, ação, expressão e, em seguida, prevalecer a introspecção, a expressão contida dos desejos e movimentos**. A lembrança dessas

interferências externas que me podaram, me fizeram recuar e **reduzir meu espaço até ficar tão pequena** a ponto de poder caber dentro de uma caixinha, e, assim, aprender que meu espaço era pequeno, quieto e calmo, que seus limites eram bem menores do que na realidade são, e que eu não podia sair para além desses limites. Simultaneamente, a sensação de que dentro desse espaço havia densidade, melancolia, e **muitos impulsos internos que eu não deixava sair**, e que **quando escapavam ao meu controle**, eram estabanados e grosseiros, porque eu **não os reconhecia nem tinha domínio sobre eles** (Callegaro, 2012, pp. 124-125 – grifos meus).

1.1.2.2 Corpo que se deixa mover, extensão do mundo: Estudos de Érica Tessarolo

Haste de metal: inteira, dobrada, cortada, conforme a manipulação do material. À partida, uma grande aflição pelo risco iminente de cortes ao sentir as extremidades dos pedaços a tocar pescoço, punhos, coxa, parte de trás do joelho. Em seguida, atenção à rigidez do material. Partes do corpo sensibilizadas com grandes hiatos entre uma ponta e outra do metal. Sons emitidos pelo encostar das peças umas sobre as outras, ao caírem no chão e aos serem arrastadas. Ao mover-se, a sensação de que os segmentos ósseos são as hastes. Queixo voltado para cima e enrijecido, em resposta à aflição. Ombros, braços, antebraços, mãos identificando-se com as hastes. Movimentação de corpo inteiro, tridimensional, com algumas suspensões pelo quadril. Segmentação e um jogo entre articulação e desarticulação de todas as partes do corpo, ao mesmo tempo, em geral sem um sequenciamento encadeado das partes, podendo os braços irem em uma direção, ao mesmo tempo em que mãos e pernas seguem para outras direções e sentidos espaciais. As pontas dos dedos das mãos nunca tocam o chão e os dedos estão sempre rígidos. As imagens em movimento se aproximam da sensação de ser um animal. Um olhar cortado, cruzado e indireto. Peso nas pernas e, ao subir para o nível alto, o uso dos braços como alavanca. Equilíbrio instável. Em um certo momento as pernas estabilizam-se numa grande segunda posição, formando uma base de exploração do corpo como haste com uma qualidade firme. Emerge a imagem de um samurai, que a bailarina prefere explorar fazendo-o desaparecer em sua figuratividade para dar mais força à potência que ele produz em seu corpo. Descoberta de outras lógicas de funcionamento do corpo, outras conexões ósseas e musculares.



Figura 6 – Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011).
A criadora-intérprete Érica Tessarolo em experimentação com haste de metal.

Conduíte de plástico. A movimentação de Érica Tessarolo é próxima à derivada do metal, porém arredondada, em linhas curvas. Espirais emergem da passagem do material em partes diversas do corpo e tornam-se a ênfase do tipo de movimento. Juliana Moraes enrola a bailarina em várias peças de conduíte, por vezes encaixa o material enquanto ela se move, abrindo ainda outras possibilidades de composições circulares no corpo. Torções do pescoço e pernas, cruzamento de uma perna na outra seguida de rolamentos. Os movimentos das pernas são contínuos e geram os impulsos para os deslocamentos. Os pulsos são quebrados e os apoios estão nos antebraços no nível baixo. Há um momento em que os braços se enrolam nas pernas como se fossem os conduítes, passando por dentro e por fora, alternadamente. Há uma súbita desaceleração. Outras torções propiciam a elevação do corpo para o nível alto, há mais

leveza e a bailarina chega à meia ponta. Instável, ela gira em torno de si até cair, pesadamente, por vezes numa grande segunda posição de pernas. As mudanças de nível são constantes, muitas vezes com quedas. Há uma ondulação na coluna. Em pé, ela procura uma espiral com os braços, que são assimétricos, e quando encontra gira para fora. Os braços são ágeis. Ela senta e se levanta. Há um chicotear com os pés e um giro para dentro com a participação das pernas. A cabeça e o pescoço por vezes se destacam entre as espirais, ao indicar a descobertas de novas torções e combinações cinéticas.



Figura 7 – Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011).
A criadora-intérprete Érica Tessarolo em experimentação com conduíte de plástico.

Escova redonda de cabelo com cerdas pontiagudas. Pele exposta, estimulada pelo movimento circular do objeto. Esfregada na região central do corpo, as sensações desse toque da escova provocam tremores ao longo da coluna, os quais evoluem para contrações, como se levasse alguns golpes na região do abdômen. Pescoço rígido, mãos e braços proximais ao centro do corpo. Espasmos, contrações, impulsos, golpes e soluços, variam conforme a intensidade, repetindo e variando ao longo de toda a movimentação e deslocamento. Reverberação na coluna e na cabeça. Isabel Monteiro percebe um certo sofrimento e incômodo no mover de Érica Tessarolo. Com poucos desdobramentos no nível alto, há maior mobilidade no nível baixo, onde os impulsos alternam-se entre o ventre e a lombar. Há momentos em que os golpes são intensos, outros em que há fluidez. Os impulsos se formam e fazem o corpo deslocar como ondas no mar, ora mais agitados, ora mais espaçados.



Figura 8 – Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011).
A criadora-intérprete Érica Tessarolo em experimentação com escova de cabelo.

Uma linha velha, a passar pelas mãos e pelos pés, entre os dedos, atrás da orelha. Uma configuração de corpo em que os dedos ficam livres e espaçados. Um deslizar delicado, pela iminência da linha se romper, enquanto emite um som considerado bonito, por Érica Tessarolo. Movimentação multifocada, corpo a se enrolar nos fios, a girar em torno de si. Mãos e braços a direcionar a exploração do espaço, coluna acompanha, com pequenas ondulações, e acolhe o peso no chão, com suavidade. Há uma exploração dos níveis baixo e médio, com gestos proximais. Por vezes, um mover guiado pelas orelhas. Tirar a linha do corpo, do pescoço. A imagem de um bicho da seda. Sustentação, fluidez e leveza.



Figura 9 – Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011).
A criadora-intérprete Érica Tessarolo em experimentação com linhas de costura.

Papel toalha a enrolar o corpo. Uma experimentação retomada a partir do laboratório com Ana Terra. Um mover associado à imagem de um ovo, por uma recordação de infância. Experimentação da *textura* em um banco. Sentada com o quadril fora do limite do banco, os pés ficam suspensos, num contrapeso. Braços soltos ao longo do tronco, com as mãos direcionadas ao chão. Sensação dos ossos se moverem em rolamentos. Mãos e pés retomam a vivência com a linha. Num jogo com a gravidade, ela pesa, de maneira sustentada, a cabeça em direção aos quadríceps. O rolamento dos ossos é constante. Cabeça no joelho direito, escorrendo para o banco, para onde segue o tronco. O braço esquerdo desliza sobre a perna enquanto o ombro esquerdo se acomoda no banco. A mão direita toca o chão. Foco para o nível alto, corpo desliza para baixo do banco sobre o lado direito, enquanto as pernas ficam na parte superior. Mão esquerda sobre o tronco. O restante do corpo escorre até o chão. O banco emoldura a bailarina. Com um impulso, as pernas retornam ao banco e todas as outras partes acompanham, num movimento reverso que segue até a volta para a posição inicial.



Figura 10 – Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011).
A criadora-intérprete Érica Tassarolo em experimentação com papel toalha.

Depois do ovo, a galinha. Penas, feijões e pequenas pedras. Um maço de penas é passado de modo leve, as vezes numa tentativa de produzir cócegas, outras sendo pousadas em uma parte do corpo. Feijões ora são jogados ao chão, emitindo sons, ora posicionados sobre a pele. Quando as penas sensibilizam o ventre, este começa a ter micro impulsos. Há a pressão das penas no esterno. Mais feijões vão ao chão. Penas no rosto e depois um vento produzido pela agitação de um punhado delas juntas. Os micro impulsos reverberam pela coluna e as pernas se deixam mover. Os dedos das mãos

respondem à sensação com outros pequenos impulsos. Um movimento pipocado, frenético, pontua o corpo, e este no espaço, em diferentes direções. Uma característica marcante é um dos pés, na parte do metatarso, a esfregar o chão em movimentos curtos e rápidos, como a ciscar. Uma qualidade que se repete com a cabeça, porém suspensa no ar. Um chacoalhar de corpo inteiro. Uma mão que sobe delicadamente pelo rosto e o toca em diferentes lugares de modo pontuado e impreciso, seguindo pela parte frontal do tronco, até a púbis, e voltando a subir. Pescoço e cabeça mobilizam-se de maneira semelhante ao mover de uma ave, como observa Carolina Callegaro. Os movimentos são proximais, pequenos. Os apoios para sair do chão são as articulações. A respiração é normalmente curta e, por vezes, há uma longa inspiração que emite um forte som, semelhante a um susto, pausando brevemente os tremeliques do corpo, em geral na ida ao nível médio. De novo o corpo volta a agitar-se. No nível alto, há um momento em que, com a mesma dinâmica do nível baixo, a cabeça pende para frente e o corpo se desloca pelo espaço de maneira desequilibrada. Dedos das mãos pontuam o ar. Outras vezes as mãos empurram o ar para longe do corpo. As longas inspirações retornam, intercaladas à respiração, que se mantém curta. Corpo inquieto. A bailarina é tomada pela sensação de haver um discurso interno, que traz a imagem de uma pessoa. A exploração produz movimentos associados a gestuais dessa figura que emerge. Embora não seja identificada como uma movimentação abstrata, tampouco o mover se vincula a uma narratividade linear e literal.



Figura 11 – Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011).
A criadora-intérprete Érica Tessarolo em experimentação com um maço de penas.

O corpo como extensão do movimento. Para Érica Tessarolo, as experimentações com as *sensorimemórias* a fizeram perceber que há um movimento que já existe no mundo. Cabe ao bailarino percebê-lo, ao invés de se impor a ele. Portanto, um corpo que não quer ser ou fazer algo, mas que simplesmente é, como analisa Juliana Moraes (Moraes, 2012c). Dançar pelas sensações passa a ser sinônimo de um outro lugar. O corpo é este lugar a ser habitado, no qual mesclam-se imagens, sensações de algo não vivido embora sentido, lembranças de infância, pinturas, fotografias, entre outras referências que passam a ser percebidas e que são disparadoras de outro modo de se mover. Durante os estudos, Érica Tessarolo ficou catatônica, triste, angustiada, zangada, sobretudo com as

sensações inomináveis. Sentiu o risco de adoecer emocionalmente e mentalmente. Recorreu à meditação, yoga, práticas somáticas e chegou mesmo a matricular-se em uma academia tradicional de ginástica, com musculação e esteira de corrida, com o objetivo de sentir seu corpo retomar o eixo e a fisicalidade.

Esse tipo de pesquisa sensorial parecia desfazê-la, não sendo sempre fácil acessar as *sensorimemórias*, porque as vezes vêm lembranças das quais não se tem vontade de rememorar, ou sensações sem haver o fato, porque o corpo parece ter esquecido algo que de algum modo é revivido no movimento. “...questiono o porquê de fazer o corpo lembrar daquilo que ele já fez questão de esquecer, percebo que emoções e sentimentos também podem lesionar” (Tessarolo, 2012, p. 102), escreve a bailarina. As inquietações produzem um riso na criadora-intérprete, que antecede a apresentação oral de suas *texturas* para a Companhia Perdida.

Eu estou rindo porque eu tenho uma dificuldade de estruturar conceitualmente e claramente as coisas. Para mim, a movimentação vem sempre muito borrada. E eu vou tentar falar individualmente de cada textura mesmo que, quando eu estou dançando, eu **me deixe permear** por todas elas³².

A permeabilidade parece ser uma característica marcante no trabalho de Érica Tessarolo. Desde a maneira como ela se deixa afetar sensorialmente pelo metal, conduíte, escova de cabelo e linhas, cujas *sensorimemórias* são disparadas pelas sensações memoradas das experimentações diretas com os materiais, trazendo um corpo que se mistura à própria *textura* dos objetos, bem como pela lembrança de infância com uma galinha que riscou seu rosto, a emergir sem um fato recordado conscientemente, mas cujas sensações remetem à história contada por seus pais e à cicatriz na pele. Em ambas as situações, há uma perturbação dos sentidos a ponto dos músculos e dos ossos responderem como se enrolassem debaixo da pele.

Entro, entro realmente, e tendo entrado, não fico olhando pelo lado de fora, **ocupo o lugar e compartilho o desenvolvimento dessa ocupação**, mostro as **figuras** que vejo e os **borrões** também, exponho, sinto a temperatura do meu corpo se elevar, nunca fecho a garganta e quase sempre emito sons baixos, às vezes pressiono os lábios e construo uma boca triste, percebo o suor das costas, às vezes lido com uma dor aqui outra ali, me divirto fazendo giros, desloco pelo espaço com passos curtos ou largos e bambos, costumo buscar um banco pra me sentar, suspendo meu corpo do chão, visito a casa da minha infância, cedo à gravidade a partir de uma movimentação interna, dos órgãos, fico recolhida no chão e agradeço sinceramente por ele existir, me organizo até ficar em pé, saio sentindo o ar mais frio do que meu corpo. (...) Agora saio sentindo nas costas o peso de uma digitação mal feita, com os olhos entortados por tantas imagens, leve como depois de uma boa conversa; e sem blackout (Tessarolo, 2012, p. 103 – grifos meus).

³² Érica Tessarolo, bailarina. Gravação de ensaio do Projeto *Sensorimemórias*, no estudo em que a artista rememora sua criação de *texturas*, em 13 de Dezembro de 2011, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

1.1.2.3 Sensações/estados a imbricar processo e criação: Estudos de Flávia Scheye

Uma espuma em formato de estofado de poltrona pressionada em Flávia Scheye com as mãos e também com o peso do corpo de seu par, a bailarina Paula Pi, sobre pés, pernas, braços, peito, costas. Uma sensação desprovida da vontade de movimento. Uma sensação de peso, acomodação, não querer se mexer. Entregue ao chão, a bailarina tem uma respiração suspirada, misturada a um mau humor assemelhado ao que ocorre quando fica sonolenta. Aos poucos, um arrastar, algumas mudanças de posição a favorecer que o objeto seja pressionado em outras partes de seu corpo e, por vezes, ser deixado como apoio para as pernas, a coluna e a cabeça. Pausas e poucas variações. Pequenos deslizamentos até sentar. Um peso na cabeça, em favor da gravidade, e um corpo que retorna ao chão. Não chega a ser uma queda, é antes um derramar-se. Deitada de lado como um bebê, com as mãos unidas e os pés também, com a cabeça bem pesada, inicia um impulso contínuo com a púbis a arrastar quadril e pernas. Esse mover marca o pulso que é mantido, a partir daqui, em toda a experimentação. A bailarina descobre diversas variações possíveis nesse arrastar-se: deslocar-se em torno do próprio eixo, caso apenas as pernas responderem aos impulsos; ir para frente, se deixar o ombro que está no chão integrar-se ao pulso do movimento; a parte superior da coluna pode responder arqueando-se para trás; ir para cima e para baixo em relação ao próprio eixo de seu corpo pousado no chão. Superada a imobilidade inicial, a sensação do pulso que gera a movimentação passou a ser a tônica dos deslocamentos. Outra variação acontece quando ela pressiona o corpo no chão e eleva o quadril que, dentro do pulso, cai com o peso liberado para a gravidade, configurando um corpo aos pulos a fazer as mesmas trajetórias já descritas. Sentada sobre os ísquios, com as pernas dobradas para o mesmo lado, o impulso mantém-se e as variações no nível baixo são experimentadas no nível médio, oras com os braços pousados sobre as pernas ora respondendo ao pulso. Um rastejar desconhece barreiras (pessoas, bancos, paredes), pois mesmo diante delas o corpo mantém sua qualidade de deslocamento, razão pela qual a bailarina refere-se ao corpo como “bicho burro” que segue intermitente. O que muda são as velocidades e intensidades e as maneiras de sentar a partir de um corpo lânguido e pesado que, por vezes, se põe a bufar. A imagem de uma lesma³³ emerge dessa experimentação.

³³ Sobre a sensação de lesma, Flávia Scheye cita o poema *Mundo pequeno* do poeta brasileiro Manoel de Barros, em seu depoimento no livro digital *Sensorimemórias: um processo de criação da Companhia Perdida* (Moraes, 2012c): “Toda vez que encontro uma parede / ela me entrega às suas lesmas. / Não sei se isso é uma repetição das / paredes ou de mim. / Estarei incluído nas lesmas ou nas / paredes? / Parece que lesma só é uma divulgação / de mim. / Penso que dentro da minha casca / não tem um bicho: / Tem um silêncio feroz. / Estico a timidez da minha lesma até / gozar na pedra” (Barros *apud* Scheye, 2012, p. 117).



Figura 12 – Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011).
A criadora-intérprete Flávia Scheye em experimentação com espuma de estofado.

Duas esponjas macias de banho, passadas pela pele em movimentos alternados, com toque leve e a sugerir o ritmo da respiração, com tempo forte na expiração, como num alívio. Uma ondulação na coluna a reverberar para todo o corpo. Nesse balanço, o corpo se recolhe lateralmente, mãos se aproximam do peito e começa um deslizar. Sentada sobre as pernas dobradas, segue o ondular da coluna. Os movimentos são densos e leves. Os gestos são acumulados. As mãos percorrem o corpo. No nível alto, os pés quase não saem do chão. Quando um dos pés se desgruda, desliza pelas pernas. Um mover-se inquieto. À frente do corpo, as mãos iniciam uma variação dinâmica a partir dos dedos que parecem querer tocar o espaço e por vezes tateia o rosto. Expirações ainda mais acentuadas, marcando um ritmo. Um balanço lateral com o quadril, pequenos saltos em deslocamento intercalados a suspensões do peso. É uma dança ritmada. Variação de velocidades e gradações de intensidades, por vezes com as mãos nas laterais do corpo, em outras com apenas um braço acima da cabeça; ora a cabeça pesando para frente, em pequenos e grandes tremelicares do tórax, com ondulações semelhantes a pequenos orgasmos, e ora um deslizar saltitante a compor com o ritmo da respiração, com se os pés estivessem a moldar o chão.



Figura 13 – Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011).
A criadora-intérprete Flávia Scheye em experimentação com espojas de banho.

Um pedaço de tule/véu grosso. Ao invés do toque na pele, a atenção volta-se para o seu barulho quando manipulado. Os dedos das mãos mexem-se suaves e guiam o corpo em direção ao ruído produzido pelo tule, pontuando o ar delicadamente. Olhos fechados,

uma aflição que faz os músculos do rosto se repuxarem. Sobrancelhas, nariz e boca em movimentos simultâneos ou sequenciados, também à procura do material pelo espaço, como a farejar. A sensação é de que a expressão não está exatamente no corpo, mas à frente de si. A coluna tem um movimento sinuoso e lânguido. A movimentação é pequena e as extremidades estão acordadas. Essa frequência qualitativa se repete cada vez que o tule muda de lugar. Aos poucos a tensão e o relaxamento produzidos pela musculatura da face reverberam para a coluna, num chacoalhar, produzindo uma tensão em todo o corpo, até mesmo nas pernas, quando estas não se mexem.



Figura 14 – Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011).
A criadora-intérprete Flávia Scheye em experimentação com tule/véu.

As *texturas* de Flávia Scheye constituíram-se por memórias diretas relativas às sensações experimentadas com os objetos, mesmo nos momentos em que surgiu a impressão de mau humor, semelhante a quando fica sonolenta, ou a de ser um bebê, a partir da posição deitada e recolhida. Segundo ela, a investigação em torno das *sensorimemórias* permitiram uma intrincada construção sensorial do corpo na qual processo e produto estão diretamente implicados. Um trabalho que acessou um lugar desconhecido para si mesma. Catarse, choro, dançar e não lembrar o que fez, assistir aos vídeos das experimentações e não se identificar com a maneira de se mover. Situações nunca antes vivenciadas pela bailarina no âmbito de um trabalho de criação. Ela pontua que o interesse não estava especialmente na catarse, mas sobretudo o que ela podia gerar, o tipo de movimentação suscitada pelos estados do corpo, em grande parte bastante diferentes de uma gestualidade cotidiana. O foco estava na manutenção de um corpo sensível, pulsante, que se percebe em maior profundidade.

Muitas vezes, a impressão que tenho é que as sensações que esta dança desperta em mim já estavam há tempos impressas no meu corpo, se mostrando, de vez em quando, quando encontravam alguma experiência que lhes cabia. (...) Ao tentar retomar tecnicamente o que havia surgido nessas experimentações, percebi que **não conseguia desvincular a sensação/estado que havia ficado das movimentações**. Era o jeito de fazer aquilo que me interessava; para conhecer melhor o que eu estava fazendo, era necessário “atravessar” o material criado, permitindo que essa dança me modificasse inteiramente. (...) Devo perceber o rastro que vou deixando enquanto danço. Devo construir, deixar-me contaminar, envolver e me modificar em um pulso que não muda nunca, se arrasta sem fim. E eu, insistindo em me arrastar pelo chão, delicada e intensamente, vasculho minhas sensações/ emoções/ ações e me transformo “*em lesma*” nessa dança que se faz em mim (Scheye, 2012, pp. 114-116 – grifos meus).

1.1.2.4 Desabituar, provocar, perder o fôlego: Estudos de Isabel Monteiro

Uma coberta de pelúcia. Num emaranhado, o tecido é colocado em uma parte da pele e girado. Depois, é aberto e deslizado para outras partes do corpo, por dentro da roupa, passando na pele do ventre, plexo solar e pescoço. Sensação de um movimento contínuo, suave e no universo da torção que ganha vida. A pelúcia segue a deslizar pelas costas e pernas, algumas vezes é abraçada por Isabel Monteiro. De bruços, apoiada nos antebraços e mãos, ela empurra-se para trás, deslizando o corpo pelo chão. Seguindo a fluidez do movimento, por vezes a cabeça entra e sai por entre os braços, os quais são sempre amplos. Caminhadas sobre os joelhos, no nível médio. Coluna sempre em movimento, pernas passando por dentro umas das outras, as vezes uma mão puxando uma perna. Combinações cinéticas que se acumulam no mover do corpo. Um olhar sempre no sentido do nível alto, deixando em evidência o branco do globo ocular. Queixo voltado para baixo. Deitada na lateral do quadril, apoio num dos antebraços, pernas alternam-se riscando o chão, um braço é lançado para trás, passando por cima da cabeça. Ao mover-se, uma melodia cíclica emerge como estratégia para desprogramar um padrão sensório-motor fluido e tão habitual, previsível e característico da bailarina. Perder e retomar o ar junto à melodia. O corpo encontra os locais de passagem dessa canção pela musculatura. As vezes é com uma onda a passar, em outras duas em simultâneo, em movimentos sem paragem. Descoberta de suspensões e quedas com a respiração. A melodia é cantada até que se perca o fôlego, levando cada expiração ao seu limite. Em seguida, uma queda. E o corpo volta a deslizar de maneira macia, para frente, para trás, girando em torno de si, subindo e descendo de nível até que estabiliza no nível alto. Para continuar com a sensação da pelúcia a deslizar pelo corpo, um dos pés arrasta-se no chão. O fluxo e as acumulações de movimento seguem sem cessar.



Figura 15 – Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011).
A criadora-intérprete Isabel Monteiro em experimentação com coberta de pelúcia.

Linhas interligando mãos e pés. Mãos com movimentos delicados, leves, próximas ao rosto. Por vezes uma das linhas rompe-se. O mover é do centro para as extremidades, as quais ganham extensão, com um aspecto arredondado. Outros fios rompem-se. Tempo sustentado. Em alguns momentos, apoio somente nos ísquios, enquanto braços e pernas elevam-se. Em pé, as mãos seguem a passar pelo rosto e depois os braços abrem-se lateralmente, com os cotovelos dobrados. São movimentos simples, sustentados, delicados. Transferências de peso entre uma perna e outra, cabeça que se volta para trás. Lentidão, sutileza. Fios que se soltam, que se enroscam em outras partes do corpo, deslizam pela pele, pela cabeça, pelo pescoço, pelo rosto. Braços que se expandem e rompem outras linhas. O corpo sobe e desce, mantendo a mesma relação entre suavidade, romper de linhas, novos entrelaçamentos, mãos que se aproximam do rosto e braços que se expandem. Assimetrias são inseridas, com investigação das direções laterais. Força distribuída entre o plexo solar e o baixo ventre e o apoio dos pés para não enrijecer as mãos, que seguem suaves a dançar com as linhas pelo espaço.



Figura 16 – Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011).
A criadora-intérprete Isabel Monteiro em experimentação com linhas.

Um pedaço de tronco de árvore. Uma lasca seca e escura cujo cheiro é de uma infância longínqua. Casa de avó, repleta de móveis de madeira maciça, com círculos infinitos nos detalhes do design das peças. Ao tentar apoiar-se no pedaço de tronco, na passagem para o nível alto, surgem tremores incontroláveis em uma das pernas cujo pé está em meia ponta. Essa imprecisão na musculatura aciona uma nova *textura*, cujas sensações são associadas às mãos e pernas trêmulas da avó, quando não encontra um apoio estável. Coluna voltada para frente, cabeça próxima ao plexo solar. Braços para frente, coluna e cabeça girando lateralmente em direção à diagonal trás alta e retornando ao centro. O corpo escorre para o chão. A perna direita segue trêmula, enquanto as outras partes estão mais relaxadas, com peso entregue ao solo, por onde a bailarina desliza. Sem parar, seus movimentos são sequenciados, onde cada segmento corporal se acomoda em função de outros até que o corpo começa a girar como se os braços dessem nós em si mesmo, a produzir uma inquietação crescente. Pausa para um espreguiçar.



Figura 17 – Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011).
A criadora-intérprete Isabel Monteiro em experimentação com pedaço de tronco.

Pregadores de roupa/molas, colocados nos dedos das mãos e pés, depois plissando diversas partes da pele das pernas, do ventre, da cintura, dos braços, do pescoço. Punhados de pregadores/molas dispostos no baixo ventre, no plexo solar. Os dedos escancaram e abrem espaços entre si. Outras plissagens no nariz, ombros, cabelos. Boca tensionada para baixo, tensão entre as sobrancelhas. Pequenas contorções por todo o corpo. Apoio do corpo nos calcanhares e nas escápulas, quadril levanta, deslocamento lateral. Respiração forte, pontuada e somente pelo nariz. Investigação de apoio nos cotovelos. Deslizamento sobre os ísquios, com as costas arqueadas para cima, fora do chão. Mãos começam a guiar o movimento. Sentada, ponta dos dedos das mãos, ísquios e calcanhares tocam o chão. Deslocamento em blocos: bacia, tronco, calcanhares. Respiração forte e constante. Um jogo interno é aberto: sensação de tortura e uma necessidade de precisão nos movimentos. Projeção do peito, pescoço alonga-se posteriormente, esterno recolhe-se. Apoio nos dedos das mãos e calcanhares, elevação do quadril e deslocamentos em diferentes direções. Pressão da sola dos pés no chão para subir ao nível alto, dedos saem do chão. Nas mãos, os dedos seguem espaçados e angulosos, porém começam a formar desenhos, quando algumas pontas se tocam.

Tensão e tremores ao mover-se, sobretudo na região do plexo solar. Retorno aos níveis baixo e médio, uma série de variações emergem tendo como base os apoios nos cotovelos e calcanhares, com deslocamentos alternados pelo quadril, ombros e cabeça em diversas combinações de segmentos do corpo. Contrações e assimetrias são incorporadas ao movimento. Tremores ao longo da coluna. Cruzamentos de braços, giros em torno do próprio eixo. Sensação de ser um caranguejo com variadas possibilidades de articulações e desarticulações.



Figura 18 – Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011).
A criadora-intérprete Isabel Monteiro em experimentação com pregadores de roupa/molas.

Um campo de imagens e sensações, como numa noite de insônia. O universo onde as *texturas* se formam é assim descrito por Isabel Monteiro, num misto entre imprecisões, tremores incontrolláveis, contrações, assimetrias e, ao mesmo tempo, de uma necessidade de precisão e claro sequenciamento das partes do corpo. Um movimento cíclico e incessante entre consciência e inconsciência. Das primeiras lembranças, do início do projeto *Sensorimemórias*, nada resta. Há memórias de infância que emergem no momento mesmo das experimentações com as linhas e o pedaço de tronco, sendo uma mescla de sensações produzidas pelos materiais e outras de fatos rememorados nesse encontro entre corpo-humano e corpo-objeto. E há memórias de sensações vividas somente na relação com a coberta de pelúcia e os pregadores/molas. Com o tempo, as *texturas* afastam-se das memórias que as geraram, corporificam-se, tecem-se, urdem-se, fundem-se umas às outras, nesse ciclo entre mover-se e não saber como parar.

Encontrar a gravidade depois do agudo, vibrar o baixo ventre, intestino grosso, útero, vagina: as **cavernas** onde escondemos alguns **monstros**, onde me contorço e me recolho. (...) As quinas dos ossos, tão duros quanto muros, tão quina quanto encontro de dois, tão rígido quanto o que pode, de súbito, esfacelar. Tudo isso lido com mais

velocidade, alguns saltos para respirar, a melodia em nove tempos que não sai da cabeça, como faço para que você ouça, como não ferir os seus ouvidos, como não perder de vista, como parar de mexer depois de tudo isso. E ir escorrendo, como escovando os músculos, os ossos e as palavras todas, como Manoel de Barros, o espaço cheio e eu vazia. (...) Afinal, depois de meses de pesquisa sobre memória, percebemos que ela não é algo estanque e encaixotada, e sim um estado latente, que vez ou outra irrompe na consciência. Então, o exercício dessa dança seria como um ato de lembrar, ou de “desesquecer”. E como cada dia é diferente do outro, deve haver um espaço que comporte diferenças que são somadas à **dança construída no presente** (Monteiro, 2012, pp. 106-108 – grifos meus).

1.1.2.5 Jogar com tensões, vibrar, (des)esquecer: Estudos de Juliana Moraes

Uma massa pressiona Juliana Moraes. Deitada, ela sente essa pressão reverberar de uma a outras partes do corpo, como quando o peso está sobre o cotovelo esquerdo e essa sensação chega ao lado direito do quadril, fazendo o corpo começar a se mover. Em seguida, a pressão passa ao ombro direito e a cabeça vai em sua direção, fazendo giro ainda apoiada no chão. A pressão desloca-se ao calcanhar esquerdo e segue até o ombro esquerdo, o qual faz um arco no ar até encostar no chão, do lado direito. O jogo é observar e acompanhar a mudança da pressão, deixando o corpo seguir o fluxo das tensões até que outras se configurem e protagonizem o mover, sendo o chão ponto de partida e de chegada. Entre um arco e outro de movimento, é preciso equilíbrio e sustentação até entender o que o movimento pede. Nos deslocamentos, em geral lentos, há uma força contínua acompanhada de leves tremores. Microtremores entre a estabilidade e a instabilidade. Os dedos das mãos são, na maior parte do tempo, voltados para dentro e, em certos momentos, o punho fechado serve de apoio. Há uma expansão e prolongamento da coluna e dos dedos, a partir do jogo de passagem da pressão sentida nas diversas partes do corpo, a produzir formas não usuais no tipo de movimentação da bailarina, algumas parecendo impossíveis de serem feitas, como se ela mesma fosse uma massa sendo moldada, enrolando-se e desenrolando-se. Na mudança para o nível alto o corpo parece ser sugado, usando apoios inusitados. Ao mover-se, tentando contar o que faz, Juliana Moraes diz: “ainda não entendi, mas espera um pouco que vai se concretizar”. A impressão de Isabel Monteiro, par da bailarina na experimentação, era de que a densidade desse mover parecia ser de um outro tempo, de uma outra era, de um bicho ancestral, cujos movimentos remetiam à sensação de um voo em câmara lenta.



Figura 19 – Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011).
A criadora-intérprete Juliana Moraes em experimentação com massa.

Um emaranhado de corda desfiada é passado por todo o corpo de Juliana Moraes. Em certos momentos, um tufo é destacado do conjunto e aplicado, simultaneamente ao restante, em partes mais distantes. A primeira frequência qualitativa que surge e se mantém é um incessante chacoalhar, tanto em macro como em micromovimentos. Deitada com o ventre voltado para o chão, tronco destacado do solo e apoios nos cotovelos, antebraços e mãos, inicia-se uma série de combinações possíveis. Uma delas, no chacoalhar do corpo, é a dos ombros caindo, ora alternados, ora juntos, reverberando esse sacudir para as pernas, que apenas se deixam mover. Há algum deslocamento lateral, quando um dos ombros produz mais impulso. Nessa posição, a bailarina tem a sensação de ser um bebê. Uma das combinações de movimento é no plano sagital, quando a coluna impulsiona a abertura do peito para frente e para cima e retorna para trás. Com a testa no chão, braços acima da cabeça, ora arrastam-se, ora agitam-se no ar. O quadril eleva-se e os apoios estão na testa e nos joelhos, havendo variações no chacoalhar lateral das pernas, por vezes uma só, as duas, pernas combinadas com braços, todas as partes juntas com a elevação do tronco e apoio apenas nos joelhos, sendo ainda possível manter ora o apoio em um punho, ora em outro. A respiração é um

suspirar longo, tanto na inspiração como na expiração prolongada. No nível alto, o corpo mantém a vibração e a postura dos braços acima da cabeça, sendo eles a conduzirem uma corrida circular, com os pés na meia ponta. Ao parar, a bailarina repete os movimentos, feitos no plano sagital, no nível alto, deslocando-se para frente e para trás. Outra série de variações com os braços e com os pés inicia-se. Juntos, os pés passam a mover-se lateralmente, de tal modo que enquanto um apoia-se na borda externa o outro pressiona a borda interna, alternando-se para direita e esquerda, a manter o ritmo do movimento tanto com a sola apoiada no chão como na meia ponta. Enquanto isso, os braços abrem-se lateralmente e os cotovelos caem e elevam-se em direção ao tronco e por vezes são colocados na diagonal trás baixa do corpo. Na experimentação inicial, essa *textura* era feita com o mínimo de esforço, porém, com a repetição, adquiriu aceleração e tónus na vibração, ficando a respiração mais ofegante.



Figura 20 – Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011).
A criadora-intérprete Juliana Moraes em experimentação com emaranhado de cordas.

Um toque seco e objetivo no corpo. Érica Tessarolo tem a intenção de levantar Juliana Moraes para posicionar um macarrão de hidroginástica em suas costas, porém justamente esse toque faz a criadora-intérprete concentrar no corpo, de uma só vez, quatro episódios relacionados à sensação de ser manipulada por enfermeiras em diferentes momentos de sua vida. Sua perna esquerda esticou-se tal como nas três vezes em que havia torcido o joelho e teve que imobilizá-lo; seu braço esquerdo tomou a forma do gesso usado em duas ocasiões nas quais deslocou o cotovelo; seu braço direito passou a bater o pulso no chão ao lembrar das agulhas de soro que estouravam suas veias e tinham que ser trocadas continuamente; e, por fim, os olhos começaram a piscar compulsivamente, como nas convulsões que se seguiram a uma queda de bicicleta. Somente a perna direita estava livre para se mover e a experimentação emergiu desse impedimento. Assim, a movimentação segue variações a partir do tremor insistente do braço direito, em diferentes posições; da sustentação constante do braço esquerdo, que tem livres apenas os dedos; da imobilidade da perna esquerda, sempre esticada; do tronco que se mexe a partir da sensação do toque das enfermeiras; e das pálpebras a vibrar como na convulsão. Resta à perna direita e ao tronco encontrar possibilidades de deslocamentos, que normalmente acontecem pelo arrastar do corpo pelo chão e, no nível

alto, por um girar em torno do próprio eixo. Há expressão de dor e choro no rosto em certos momentos.



Figura 21– Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011). A criadora-intérprete Juliana Moraes em experimentação a partir de um toque direto em seu corpo feito por Érica Tessarolo.

Uma escova: deslizes, pressão, pequenas esfregadas, apoio das cerdas em partes do corpo, tentativa de encaixe nas curvas do arco do pé, do tornozelo, das orelhas, por cima da roupa ou diretamente na pele. O movimento inicia a partir da aflição da escova no rosto. As cerdas seguem sendo passadas algumas vezes indo no sentido da aflição, outras no inverso. Contorcere e esticares da musculatura do corpo todo, sobretudo do rosto, das mãos e dos pés, com riqueza de tensões e alongamentos. As caretas, que emergem desse mover dos músculos, passam a ser acompanhadas de som, com reação conjunta de mãos e pés. Sensação de ser um cavalo que é escovado. No esticar e torcer, Carolina Callegaro, par nessa experimentação, tem a impressão de um corpo que passa por diferentes figuras, de bicho, criança, velho, bufão – imagens em devir. Sons variados, um gesto de puxar o rosto com as mãos e a língua começa a fazer parte da movimentação. A respiração acompanha os sons que emergem da fricção da musculatura, intercalada, às vezes, por um fungar. Explorada a sensação de um corpo a ser puxado, esticado, alongado, esfregado e a abrir-se.



Figura 22– Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011). A criadora-intérprete Juliana Moraes em experimentação com escova.

Foram diferentes os acessos de Juliana Moraes às *sensorimemórias*. O objeto massa despertou uma memoração recente; as cordas, relacionadas à movimentação de um

bebê, propiciam uma sensação no corpo sem a localização de um fato específico; o toque objetivo e seco, numa relação direta entre corpos, despertou memórias de situações vividas e inscritas no corpo; e a escova produziu imagens e sensações não vividas e que tomaram corpo – o que, acredito, poder ser relacionado à noção de devir, de Deleuze e Guattari. As três primeiras *texturas* seguiram como material para a composição coreográfica. A última experimentação descrita, com a escova, embora não tenha sido matéria-prima para a criação de *Peças curtas para esquecer*, fez emergir uma investigação retomada no solo *Desmonte*, o qual será abordado no próximo capítulo.

Depois de inventar esses jeitos de mover, tive que me tornar capaz de repeti-los com o corpo que a gente acorda cada dia. Essa repetição da repetição da repetição (e assim sucessivamente) cria a memória da memória. **Depois da epifania derivada da lembrança que se materializa no corpo e faz com que ele se desorganize completamente, é muito difícil não retornar aos registros com os quais estamos acostumados.** É fácil dizer que se deve atualizar a lembrança a toda vez que se repete, e muitas são as nossas estratégias para tentar fazê-lo, mas senti que fui enrijecendo minhas lembranças ao longo dos meses de ensaios. Desenvolvi três blocos de cenas, como geralmente faço em meus solos, e conseguia mesclar as formas muito pouco. (...) Tive que parar de lembrar tanto, **tive que esquecer o que tinha se materializado.** Toda memória apaga uma infinidade de detalhes e foca em poucos elementos do que de fato aconteceu – se achamos que lembramos de algo, é porque nos esquecemos da maior parte do evento. (...) **Tenho que deixar que meu corpo encontre os caminhos** daquilo que experimentei. Para isso, preciso o tempo todo lembrar de me permitir esquecer (Moraes, 2012e, pp. 119-120 – grifos meus).

► **Mídia 1.**

Compilação de
texturas iniciais, da
Companhia Perdida.

Disponível em

<http://bit.ly/clipetexturas>

1.1.2.6 Compor com sensações: por direção ou por digestão?

Se as *texturas* são frequências qualitativas e se o modo como elas passaram a emergir, a partir de sensações sem referentes fixos e fazendo os corpos variarem e comporem de modo inusitado, uma pergunta inquietava coreógrafa e criadoras-

intérpretes: como manter a vibração e a força das experimentações numa situação de composição? Como fazer a direção cênica de materiais com naturezas coreográficas tão diferentes em relação a trabalhos anteriores da Companhia Perdida? Com que lógica cênica as *texturas* poderiam ser articuladas umas às outras? De que modo se constituiria uma dramaturgia? Como compor com essas sensações que emergiam? Sensações podem ser dirigidas artisticamente? Se os materiais têm uma natureza coreográfica diferenciada, ainda se produz coreografia? O que é coreografar sob a perspectiva das sensações? Quais são as implicações e impactos na criação de uma dança movida pelas sensações?

Tais questões atravessam os processos de pesquisa do projeto *Sensorimemórias* e de criação da série coreográfica *Peças curtas para esquecer*. Ao vivenciar as potencialidades e as possibilidades de um corpo que se desconhece, a Companhia Perdida amplia o universo das interrogações, pois pressiona termos, conceitos e

procedimentos ao perceber que estratégias e dispositivos coreográficos conhecidos pela coreógrafa já não são suficientes para lidar com a natureza dos materiais sensíveis que emergem de suas experimentações. Trata-se, portanto, de um processo também de descoberta de outros modos de compor por esgarçamento, entrelaçamento e alterações tanto no entendimento técnico, quanto experimental e conceitual de abordagem do corpo e da dança. Os paradoxos instalaram-se, pois como pontuado por Juliana Moraes, em seu depoimento sobre as descobertas de suas *sensorimemórias*, era difícil não retornar aos mesmos registros, muito embora já se havia entendido que para dar forma a esse tipo de energia, de vibração, de um corpo de sensações, de provocação da sensorialidade, era preciso mexer no método.

Uma das necessidades que as bailarinas sentiram, após o trabalho com Ana Terra e nas experimentações posteriores com objetos, foi a de não fazer mais os aquecimentos que precediam os ensaios em conjunto. As *texturas* eram singulares e solicitavam uma preparação do corpo diferente para cada uma delas. Esse era um jeito de começar o trabalho marcadamente distinto de outros projetos da companhia. Até então, os aquecimentos eram coletivos, feitos com sequências de movimentos executadas em uníssono, com variações e alterações de velocidade sempre seguidas em grupo. A partir da percepção do que eram as *sensorimemórias*, as bailarinas compreenderam que cada *textura*, em sua criação e desenvolvimento, exigia uma abordagem específica do corpo, por vezes com longos períodos de pausa, outras com um exaustivo mover das articulações, um tipo específico de tônus ou um aquecimento de voz, conforme a tônica de cada experimentação que caminhava para uma composição. Assim, cada frequência qualitativa de movimento pedia uma disponibilidade singularizada. O processo passou a direcionar efetivamente o trabalho.

Curioso é que, embora os materiais descobertos fossem demasiadamente individuais e pessoais, apontando para uma abordagem mais particularizada, paradoxalmente tratavam-se de solos colaborativos, como as bailarinas fazem questão de registrar. As criações tiveram interferência dos pares das duplas, na aplicação dos objetos, no rememorar as experimentações e no delinear das *texturas*. Todas assistiram, comentaram, trocaram impressões e deram retornos sobre o modo como os corpos desenvolviam suas danças. Foram longas horas de maturação do material. Houve momentos em que cada uma trabalhou separadamente e outros em que todas estiveram juntas observando o desenvolvimento de cada *textura*.

Eram três encontros semanais da companhia, cada um com 5 horas, e um ensaio individual em um outro dia, durante quase dois anos, além do fato de que cada uma tinha consigo um disco rígido (HD) com a gravação de todos os ensaios. Um processo intenso que implicou um fazer, no qual cada criadora-intérprete se sentiu exaustivamente vista,

exposta e desnudada, e ainda desenvolveu um olhar sensível, apurado e o mais desconectado possível de julgamentos, sobretudo durante os momentos em que os solos eram compartilhados. Cada bailarina passou a conhecer a si e às outras de maneira profunda, em suas qualidades artísticas, cinéticas, sensoriais e até mesmo pessoais. A tal ponto que elas adquiriram a habilidade de saber quando uma *textura* era de fato movida pelas sensações e, por outro lado, quando isso não acontecia, embora houvesse movimento.

Os ensaios tornaram-se lugares de encontro, no qual se exercitava o respeito pelo material de cada uma, pelas impressões corporais que se evidenciavam de modo singular e que era visto como um trabalho de criação. Érica Tessarolo pontua:

Tudo que foi trabalhado tinha muita profundidade. Então você via no outro coisas muito profundas e você era visto em lugares muito profundos, o que nem sempre era confortável. Chegava a ser um desconforto muitas vezes. (...) Eu entendo que existe um lugar delicado de trabalho quando você tem esse tipo de abordagem. Um lugar delicado porque não é um lugar que a gente acessa socialmente ou a gente acessa para trabalhar. Mas eu identifico que existe sim o que eu chamo de profundidade. As coisas estão muito para lá do que é o corpo. Tanto para dentro como para fora. É muito maior do que a gente imaginava que fosse. E eu entendo essa delicadeza, mas as vezes eu acho que existe um pudor. Acho que existe muito controle também. (...) A gente tinha muita intimidade, muita confiança³⁴.

Era como estar sem pele, diz Isabel Monteiro. Para ela, o processo foi um “mergulho de cabeça” em um universo de sensações demasiadamente íntimas, sem que se soubesse onde seria possível chegar. Ela se sentia desconstruída, uma vez que não identificava a movimentação como bonita, bela e nem tecnicamente estruturada. Era uma dança feita de tremores, gritos, trabalhada no limiar da respiração, no perder o fôlego. Portanto, sentia-se angustiada com o que estava a elaborar esteticamente. Por isso, foi difícil perceber o momento de tornar aquele material uma criação a ser apresentada ao mundo. Parecia um trabalho desprotegido, a expor uma faceta de si raramente mostrada. A coragem, nesse contexto, vinha da coesão de grupo. As artistas fortaleciam-se umas as outras, uma vez que todas elas acreditavam na potência dessa dança que emergia.

Esse espaço de trocas tão intensas e demoradas, na perspectiva de Carolina Callegaro, se deu sobretudo em função da dificuldade de Juliana Moraes em direcionar materiais tão novos, estranhos e pessoais. Por diversas vezes, a diretora não sabia como encaminhar os ensaios seguintes e dar seguimento às diversas tentativas de composições entre as *texturas*. “Um espaço que se abriu para a gente descobrir outra coisa e não o que já sabia”, constata Carolina Callegaro. Inerente a esse novo jeito de trabalhar colaborativamente estava a autonomia de cada criadora-intérprete em acatar ou não as sugestões feitas pelas colegas. Não havia uma palavra final centrada na coreógrafa.

³⁴ Érica Tessarolo, bailarina. Entrevista realizada em 20 de Agosto de 2015, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

Esse processo mudou o impacto da direção, já que Juliana Moraes não era a única responsável pela concepção e pela definição estética da criação. Embora confuso, Isabel Monteiro entende que foi um momento bastante rico, por ter sido um trabalho amplamente compartilhado e, ao mesmo tempo, focado nas singularidades das *texturas*. Se por um lado Juliana Moraes tinha dúvidas sobre o que fazer, por outro, o grupo encontrou um modo de produzir instigante e até prazeroso, mesmo quando o acesso às *sensorimemórias* nem sempre fosse emocionalmente e fisicamente confortável.

O que decorreu dessa sensação de estar perdido, de não saber como direcionar as *texturas* e, ao mesmo tempo, do desejo compartilhado de lidar com essa corporeidade disforme e potente, foi uma série de novas experimentações com o uso de improvisação livre em grupos, no intuito de criar possíveis relações entre os materiais, em suas frequências qualitativas, como se umas pudessem dialogar com as outras. As improvisações aconteceram também com o uso de bancos de madeira de 150 centímetros de comprimento por 30 centímetros de largura, para investigar as *texturas* em outros níveis do espaço e mesmo para criar algumas situações espaciais para possíveis interações, muito embora tenha se mantido o predomínio dos movimentos no nível baixo e as conexões entre as bailarinas não tenham se efetivado. Uma outra tentativa de criar relação entre os materiais foi a preparação de um roteiro que os aproximava por níveis diferenciados de vibração. Nesse caso, seguindo uma ordem definida por Juliana Moraes, cada bailarina era o mestre do jogo de improvisação, conduzindo uma parte da experimentação que, em seguida, passava a ser direcionada por outra e, assim, sucessivamente. Uma espécie de brincadeira nos moldes do “siga o mestre”, na qual o objetivo era contaminar-se da movência de quem ia liderando o improviso.

Sobretudo, foi um momento, no processo de pesquisa das *sensorimemórias*, de dar consistência às *texturas*, definindo sua *identidade*, ou seja, os elementos significativos que as singularizam, sendo relativamente constantes para que elas se concretizassem e, simultaneamente, abertos o suficiente para variar. As possibilidades de variação eram percebidas a partir da noção de *eixos qualitativos de identidade*, desenvolvida especialmente durante esse projeto de pesquisa da Companhia Perdida. Tratou-se de definir, assim, os *eixos* fundamentais da *textura* em torno dos quais os movimentos se realizavam. Segundo Juliana Moraes,

uma textura de movimento pode ter como eixos fundamentais estabelecer-se nos níveis baixo e médio, com um balanço constante no tronco e gestos muito lentos das mãos proximais ao osso do esterno. Mantendo-se essas características, pode ser possível alternar posturas das pernas e torções do tronco, executar impulsos nas transferências de peso e variar entre olhar interno e externo. Somente a partir do exercício constante e da observação aprofundada é possível identificar os eixos de uma textura e descobrir possibilidades de variação. Muito provavelmente, os limites do material só são de fato

descobertos quando o trabalho se estica demasiadamente e a textura se deforma em outra coisa. Nesse momento, é preciso escolher trabalhar ainda criativamente dentro dos limites encontrados ou assumir a deformação para que outra identidade de movimentos surja, diferente o suficiente da textura anterior para que se torne uma nova textura (Moraes, 2012d, p. 55).

Assim, deixamos que os aspectos formais dos movimentos sejam derivados exclusivamente de suas qualidades, como se a forma fosse decantando a partir da repetição da experiência. (Moraes, 2012a, p. 2).

Carolina Callegaro e Érica Tessarolo acessavam as *texturas* pela memória da sensação do corpo, combinada com improvisação semi-estruturada, na qual havia o esboço de um roteiro de gestos repertoriados e, ao mesmo tempo, abertura para movimentos que surgissem ao longo na movência do corpo dentro das frequências qualitativas elencadas. Ambas não formalizaram blocos sequenciados, diferente de Isabel Monteiro, que preferiu fazer um encadeamento definido para o surgimento e a finalização de cada uma de suas *texturas*, embora também mantivesse a improvisação semi-estruturada em relação à gestualidade que ia se definindo entre o início e o fim de cada bloco. Flávia Scheye e Juliana Moraes elencaram *texturas*, entre as que haviam emergido nas experimentações, e preferiram aprofundar alguns aspectos mais particulares de seus materiais coreográficos, tendo como referência um modo de começar e de terminar, também deixando em aberto o que se passava entre um momento e outro.

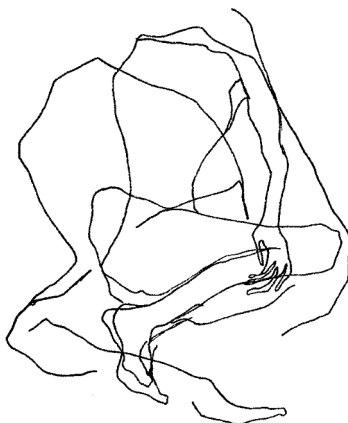


Figura 23 – Desenho da artista plástica Márcia Moraes, feito durante o processo de pesquisa do projeto *Sensorimemórias* (2011/2012) e que ilustra o material gráfico da série coreográfica *Peças Curtas para Desesquecer* (2012).

Um pequeno balanço da coluna, tendo clara a memória da sensação, a imagem que a gerou e/ou a qualidade do movimento – peso, tónus, tamanho do corpo no espaço, desenho do movimento –, eram dispositivos de Carolina Callegaro para iniciar sua dança. Dentro da caixa de papelão, com o tempo a bailarina percebeu que, embora a lembrança geradora da *sensorimemória* fosse desconfortável, a sensação de fazer a *textura* tornou-se agradável. Também notou que na elaboração do seu processo de criação, a memória

era mobilizada sempre de um ponto diferente a cada ensaio, sendo geralmente a última experiência a que passou a rememorar no ensaio seguinte. Era um exercício de perceber a qualidade do movimento e também de notar qual era o mover que insistia em permanecer por mais tempo. E, nessa repetição, o desejo era manter a potência o mais próximo possível em relação ao momento em que as *texturas* surgiram.

A atuação profissional como improvisadora reforçou uma preocupação de manter viva a experiência, de se ater ao que se passa no momento mesmo do mover, tal como nas vivências advindas do Contato-Improvisação³⁵, onde pessoas dançam juntas, mantendo partes do corpo ligadas, num jogo no qual, no acontecendo desse encontro, cada um toma as decisões sobre a maneira de responder e propor movimentos para manter um fluxo entre corpos. As *sensorimemórias*, para Carolina Callegaro, pediam uma combinação sensório-motora semelhante, em que o fluxo da dança se fazia pela percepção dos movimentos conectados às sensações, trazendo a atenção para os caminhos por eles anunciados, tanto pelo protagonismo das sensações memoradas como pelo tipo de contato de seu corpo com a caixa de papelão.



Figura 24 – Desenho da artista plástica Márcia Moraes, feito durante o processo de pesquisa do projeto *Sensorimemórias* (2011/2012) e que ilustra o material gráfico da série coreográfica *Peças Curtas para Desesquecer* (2012).

Ao repetir a experiência com os objetos, Érica Tessarolo foi percebendo estruturas de corpo que se mantinham. Depois, sem os objetos, ela retomava tais estruturas para que as sensações voltassem. O corpo encontrava uma sintonia que fazia com que os registros sensoriais pudessem ser novamente acessados. Conforme fazia a movimentação, ela percebia por onde o objeto havia passado pelo seu corpo e de que maneira a musculatura era acionada. “O material concretizou uma fisicalidade”, constata a bailarina. Trata-se de colocar o corpo em uma outra lógica de funcionamento.

³⁵ Contato-Improvisação é um método desenvolvido pelo dançarino Steve Paxton. Em São Paulo foi difundido amplamente por artistas e pesquisadores vinculados ao Estúdio Nova Dança, onde Carolina Callegaro estudou.

Quando você estuda uma técnica, ela tem uma lógica que você reproduz para fazê-la. Só que nesse caso, por exemplo, o jeito que eu saia do chão ou voltava para ele, era uma lógica que aquele material trazia. E **como são coisas e não pessoas, que dobram, quebram, caem e torcem de um jeito que não respeita encadeamento ósseo, você acaba descobrindo outras conexões musculares e ósseas.** Os materiais mexeram nessa lógica de corpo, por isso que ficaram corpos estranhos. E a gente falava: “Nossa, que esquisita essa dança”. Eu acho super bonito, mas tinha essa questão de ser uma coisa esquisita e feia. Teve essa questão em algum momento, só que munida de outra coisa. (...) Eu achava interessantíssimo porque é munido de verdade. **A gente se questionou, mas a gente assumiu. E esquisito, é torto, mas é uma estética a ser respeitada e valorizada.** (...) Era muito diferente do que todas nós já tínhamos dançado, inclusive na companhia. O *Antes da Queda* tinha esse lugar, era belo, tinha uma mitologia do feminino. Era muito aceito nesse lugar, por ser belo. A gente foi para o avesso. (...) O que vem depois muda³⁶.

Essa fisicalidade de que trata a bailarina implica em perceber o pulsar que sustenta a dança, a latência presente no corpo, responsável por fazer a *textura* acontecer. Com exceção da experiência com o metal, os demais estudos implicavam em movimentos rápidos. A duração das experimentações de Érica Tessarolo foi uma questão discutida na direção de Juliana Moraes, que dizia querer um tempo mais alargado, por considerar interessante que o material pudesse ser mais degustado por quem via. Foi o início da tentativa de um ajuste entre tempo e sensações e de manter viva essa latência. “Era como se ela me dissesse: é uma latência, mas você tem controle sobre ela. Então você pode permanecer mais tempo”, lembra a bailarina. Para ela, esse ajuste foi diferente para cada uma. Em relação às suas *texturas*, ela acredita que sua facilidade em acessar um estado transitório entre consciente e inconsciente, entre afinar pensamentos e movências, durante o dançar, pode ter contribuído para experimentar os ajustes solicitados pela direção – mesmo com alguma resistência em manipular os estudos no eixo da temporalidade, por acreditar que a duração dos estudos deveria preservar o tempo da própria sensação que emergia.

No processo de retomar o corpo e a dança ao longo dos ensaios, Érica Tessarolo foi sendo povoada e contaminada de outras obras que incitavam sua sensorialidade. Loie Fuller surgiu como referência a uma sensação de atravessamento, de um vento, de fluxo de movimento. Isso aconteceu quando a criadora-intérprete via os vídeos dos ensaios, nos quais percebia-se em dinâmicas tão aceleradas que borravam a imagem do seu corpo e a remetiam aos tecidos de Fuller. “Era uma abstração do corpo e do movimento”, diz. Outra referência era a obra *Luz que cega_Sentado*, da artista visual Tatiana Blass³⁷, na qual o calor emitido pela luz de um refletor derrete uma escultura em microcristalina e bronze fundido. Essa criação juntou-se a uma impressão de infância da bailarina, na qual ia tornando-se pequena, ao gesto figurativo e abstrato de do artista plástico Francis

³⁶ Érica Tessarolo, bailarina. Entrevista realizada em 20 de Agosto de 2015, em São Paulo (Brasil). Informação verbal. *Antes da Queda* é um dos espetáculos da Companhia Perdida, cuja estreia foi em 2008.

³⁷ A obra de Tatiana Blass pode ser acessada pelo link <http://www.tatianablass.com.br/obras/68>.

Bacon, aos *Trepantes* de Lygia Clark, o vento forte e a brisa numa plantação de bambu que curva e retorna, o mexer desengonçado de uma galinha, o caminhar sobre cascas de ovos, a peça *Loss*, do artista visual Antony Gormley³⁸, com a escultura de uma pessoa em pé, cuja cintura escapular está curvada para frente. Uma intensa mistura imagens e situações.

Quando eu fazia a dança que tinha esse apoio imagético, eu derretia, mas eu queria ficar em pé. Uma sensação que eu tive em vários ensaios. Era desmontar e construir. Em alguns momentos a gente questionou se eu não poderia ficar em baixo. E eu dizia “gente eu preciso ficar em pé”. Era uma necessidade, talvez a ver com aquela necessidade de encontrar o eixo (...). Era físico, eu precisava voltar a sentar. Se eu ficasse lá embaixo, o emocional que aquilo despertava em mim não era uma coisa com a qual eu queria ir embora. (...) E eu chamei essa dança de lugar. O corpo como um lugar a ser habitado. (...) O corpo como extensão do movimento. O movimento existe e o corpo é extensão dele. E não o corpo que faz o movimento. Isso é bem interessante, faz parte do trabalho da Key Zetta e Cia.³⁹ e diz respeito a esse lugar⁴⁰.

As *texturas* de Érica Tessarolo foram se entrelaçando umas às outras, de tal modo que as marcações também passaram a ser o modo de começar e de terminar. Entre um momento e outro, sua dança era movida por imagens e reverberações sensoriais, tanto relativas às experimentações com os objetos como ao universo de referências a elas associadas ao longo dos ensaios. Em uma das estratégias coreográficas com o uso de um banco, mantida posteriormente, ela derretia até o chão para, em seguida, voltar à postura inicial, como a passar um vídeo de trás para frente. Da *textura* movida pela relação com o metal, houve a opção por um duo com Carolina Callegaro, a qual torcia, articulava, pressionava um metal ao outro, soltava-os ao chão, depois saía de cena quando a bailarina estivesse contaminada pela sensação desse objeto em seu corpo. Depois o solo seguia com as reverberações dessa movência, com os metais dividindo a cena com ela. Pode-se, inclusive, dizer que esta é uma relação em trio, mais do que de um duo, tal a presença viva de um corpo a implicar na composição do outro.

Como as *sensorimemórias* solicitavam foco em um corpo sensível, para Flávia Scheye houve um esforço de todas as criadoras-intérpretes em manter esse lugar. Segundo ela, a questão que guiava o grupo era: como manter um corpo sensível ao que está acontecendo naquele momento, dentro de uma coreografia determinada? Havia uma negociação entre um material vivo e o processo de estabilizar uma coreografia, como o fato da direção se preocupar em limitar o tempo em que as *texturas* duravam, havendo cada vez menos variação entre um dia e outro de ensaio. Diante disso, a bailarina não reconhece a improvisação, mesmo que semi-estruturada, como um elemento

³⁸ A obra de Antony Gormley está disponível pelo link <http://www.antonygormley.com/sculpture/chronology>.

³⁹ A Key Zetta e Cia. tem direção dos bailarinos e coreógrafos Key Sawao e Ricardo Iazzetta, parceiros desde 1996, e está sediada na cidade de São Paulo (Brasil).

⁴⁰ Érica Tessarolo, bailarina. Entrevista realizada em 20 de Agosto de 2015, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

composicional, diferente de suas colegas. A improvisação, para ela, foi um elemento que se restringiu ao processo.

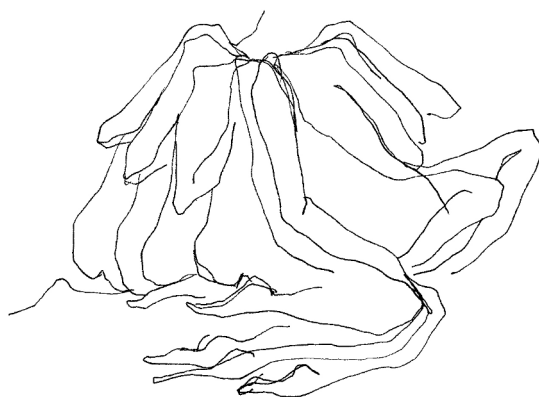


Figura 25 – Desenho da artista plástica Márcia Moraes, feito durante o processo de pesquisa do projeto *Sensorimemórias* (2011/2012) e que ilustra o material gráfico da série coreográfica *Peças Curtas para Desesquecer* (2012).

O investimento na manutenção de um corpo sensível fez com que Flávia Scheye optasse em estabelecer um determinado pulso para cada uma das *texturas*, uma vez que todas elas tinham poucas variações dinâmicas. Dentro de cada pulsação, ela construiu as variações através de gradações de velocidade, intensidade, trajetórias, deslocamentos. No caso do estudo nominado como “lesminha”, que surgiu da experimentação com a almofada, o rastejar no chão foi se diversificando em suas direções, nos usos de partes do corpo com eixo para trajetórias circulares. Da experimentação com as esponjas macias, ela optou pela ênfase no tempo forte da expiração, a partir da qual mobilizava a coluna para saltos e giros. Já a delicadeza no uso das extremidades do rosto e das mãos e da musculatura entre as sobrancelhas foi a tônica da relação com o tule/véu, em contraponto com as demais mobilizações, ao que a bailarina nominou como “pianíssimo”. O rastejar da “lesminha” foi motivo de improvisação em grupo e de tentativa de estabelecer relação entre as bailarinas em um projeto comum de movimentação, resultando na configuração de um trio. A *textura* foi aprendida por Carolina Callegaro e Isabel Monteiro através do procedimento de imitação, num misto entre perceber a forma e as sensações que mobilizaram Flávia Scheye na criação desse tipo de movimento (peso, deslize, mãos que puxam o corpo), bem como na observação de alguns ajustes para fazer reverberar aquela sensação num outro corpo, com características diferentes (peso, volume, etc) através de uma chave de acesso à sensorialidade por singularização e não somente pela cópia da forma. Uma sutileza para operar a *textura* entre perceber o que é o mesmo e o que é diferente para cada corpo. Afinal, Isabel Monteiro é menor em

relação à Carolina Callegaro, que tem ossos mais compridos, o que gerava apoios distintos para a realização do mesmo tipo de movimento. “Essa igualdade na diferença é o mais interessante, do que tentar igualar tudo, como acontece tradicionalmente na dança, desrespeitando as diferenças”, pontua Carolina Callegaro. Com o tempo, a direção definiu desenhos coreográficos feitos em conjunto, numa estruturação espacial fechada. A maneira de trabalhar essa *textura* foi percebida pelo grupo como a mais “coreografada”.



Figura 26 – Desenho da artista plástica Márcia Moraes, feito durante o processo de pesquisa do projeto *Sensorimemórias* (2011/2012) e que ilustra o material gráfico da série coreográfica *Peças Curtas para Desesquecer* (2012).

Isabel Monteiro seguiu sua investigação em torno do desafio de realizar uma de suas *texturas* cantarolado a canção que emergiu nas experimentações com a pelúcia, sempre até o limite de perder o fôlego. Essa condição auto-imposta decorreu do fato de que Juliana Moraes, com experiência em análise do movimento, desenvolvida no mestrado no Laban Centre (Londres/Inglaterra), já havia percebido nela uma forte tendência à movimentação fluida e contínua. Assim, para surpreender o olhar da coreógrafa, a bailarina optou por fazer um jogo entre movimentos que fossem sendo afetados, até a interrupção, por uma respiração levada ao limite do fôlego, quando havia uma quebra abrupta da fluência do corpo. Para Isabel Monteiro, é função da direção tirar as bailarinas dos movimentos confortáveis, tanto pessoais como daqueles recém-descobertos e que se tornam recorrentes e, portanto, previsíveis e cansativos. Daí a importância que a diretora dá ao “desapaixonar-se”, ao desapegar-se de uma qualidade de movência cujo risco é o de incorrer em uma repetição vazia de sentidos e de sensações.

Assim, a voz começava a tornar-se um apoio encontrado por Isabel Monteiro para essa fase de definições das *texturas*. De tal maneira que, no mover incitado pelas linhas, ela traz novamente a mesma qualidade sonora, desta vez inspirada no som decorrente das

linhas aplicadas em seu corpo. Ela destaca ser a voz um elemento pouco explorado no universo da dança, portanto um exercício no qual se sentiu diversas vezes exposta e sem chão, sem referência sobre a eficiência com que fazia uso desse recurso como potencializador de seus estudos coreográficos. Um trabalho que foi exaustivamente feito no laboratório conduzido por Gustavo Sol e que será detalhado um pouco mais adiante. A *textura* dos pregadores/molas, de Isabel Monteiro, chamada ao longo dos ensaios de “caranguejo”, rendeu uma experimentação em quarteto. Nessa possibilidade de composição em grupo, investiu-se na realização de um jogo, com regras que definiram os tipos de sequenciamento de certas partes do corpo e os deslocamentos no espaço, a partir de uma qualidade e uma dinâmica específicas, não havendo uma estruturação coreográfica fechada. Conforme as regras eram colocadas em situação de jogo, as relações se definiam. Para Carolina Callegaro, foi um exercício semelhante à proposta do trio, no sentido de entender o tônus da *textura* e as diferenças entre corpos que buscavam realizar uma mesma qualidade de movimento. Cada uma, segundo a bailarina, fez a sua versão do “caranguejo”.

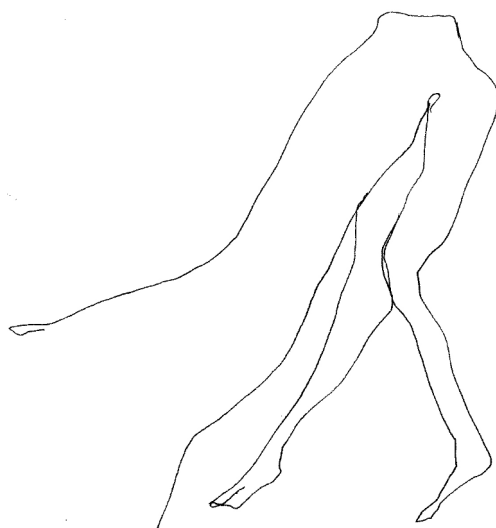


Figura 27 – Desenho da artista plástica Márcia Moraes, feito durante o processo de pesquisa do projeto *Sensorimemórias* (2011/2012) e que ilustra o material gráfico da série coreográfica *Peças Curtas para Desesquecer* (2012).

O processo de lapidação das *texturas* de Juliana Moraes foi mais irregular, se considerada a perspectiva de um adensamento de vibração que viesse a se tornar mais estável. Ao observar seus experimentos, percebe-se o desejo de manter viva a relação com os objetos e, ao mesmo tempo, uma preocupação em dar um ritmo mais coreográfico. Por vezes, nem uma coisa, nem outra, mas uma tentativa de aprofundar mais num certo aspecto do tipo de mobilização do corpo, como um tremor ou um deslocamento. Uma bailarina, uma coreógrafa e uma diretora que operam

simultaneamente, no mesmo corpo. Das *texturas* realizadas no chão, ela explora possibilidades de dançar em cima de um banco, depois com dois deles colados um ao outro. Não parece um jogo de tentativa e erro, mas um saborear da produção de algo que na mistura de ingredientes as vezes parece localizar um paladar já conhecido, em outras lança um desafio ao gosto. Juliana Moraes enfrentava o mesmo conjunto de desafios das criadoras-intérpretes, porém com uma perspectiva ampliada de coreógrafa e de diretora, tendo como desejo encontrar pistas para a composição coreográfica.

De maneira geral, o que a coreógrafa notava era que todas as *texturas* se expandiam no espaço, mas não se organizavam temporalmente. Um material era dançado com duração bastante variável, podendo uma mesma mobilização de sensações acontecer em 10 minutos ou em 30 minutos ou mais, conforme o ensaio. Portanto, cronologicamente as danças das *sensorimemórias* não obedeciam uma delimitação objetiva. Subjetivamente a temporalidade decorria de outro modo, algumas vezes como se apenas alguns minutos tivessem se passado, em outras uma eternidade, ainda que o relógio constataste o inverso de uma percepção de si. A ênfase, portanto, dessa temporalidade movida pelas sensações era mais associada a uma dimensão subjetiva do tempo.

Sendo uma dança focada em manter uma vibração, uma frequência qualitativa, num corpo sensível, uma pergunta se impunha: como conseguir transformar esse material em algo minimamente interessante para o público? Congelar, fixar, sequenciar, repertoriar para então manipular as *texturas* era o mesmo que esfriar e estragar a força, a potência, a vibração dessa dança de sensações. Porém, deixá-las em estado bruto era apresentar, publicamente, 4 horas de um material que poderia ser visto como uma catarse, tendendo a evidenciar um limiar tênue entre arte e loucura. Coreografar sensações colocava as artistas num paradoxo e num impasse. Outras experimentações aconteceram nos laboratórios ministrados por Gustavo Sol e Antonio Januzelli, onde essas e outras questões puderam ser aprofundadas.

1.1.3 Pela invenção e pela surpresa

– Estados de presença poética por Gustavo Sol: paradoxos da criação

Apenas uma certeza até aqui: o material havia se voltado contra a Companhia Perdida. Para Juliana Moraes, a pesquisa em torno das *sensorimemórias* produziu um “corpo-subjétil”, no sentido criado por Antonin Artaud. Segundo o ator, professor e pesquisador do Lume/UNICAMP, Renato Ferracini,

Subjétil é, como pondera Derrida, retomando uma palavra inventada por Artaud, aquilo que está no espaço entre o sujeito, o subjetivo e o objeto, o objetivo. Não um ou outro, mas o “entre”. Outro dado: a palavra subjétil pode, por semelhança, ressoar a palavra projétil, o que nos leva à imagem de projeção, para fora, um projétil que atinge o outro e

também se autoatinge. Tal aproximação pode ser realizada, já que “subjéttil” é uma palavra intraduzível, (...) não encontrando correspondente possível em outras línguas (Ferracini, 2013, p. 71; Derrida; Bergstein, 1998).

O acesso ao “corpo subjéttil”, na perspectiva de Juliana Moraes, acontece quando um bailarino entra em transe, ou num estado alterado de consciência, no qual perde o controle de si. É o momento em que o material começa a subverter o corpo. “Eu acho que esse caminho é o mais bonito”, diz a coreógrafa. Um modo de acionar o corpo que, para ela, está presente nas propostas de Lygia Clark, nos ritos da Umbanda e nos treinamentos físicos de Antonin Artaud e de Jerzy Grotowski, assim como no trabalho do ator e diretor Gustavo Sol. São abordagens, segundo a artista, nas quais se acredita que o corpo tem que atravessar experiências de verticalização das sensações e do aspecto visceral da deformação.

Com um viés sensorial, articulando experimentações na relação entre voz e movimento, Gustavo Sol desenvolveu conceitos e uma metodologia própria⁴¹ para a exploração do que ele nomina como *estados de presença poética*⁴², os quais são definidos por uma correlação entre colocação de voz, usos da respiração, tensão e relaxamento muscular, relações do corpo com a pressão gravitacional, impulso e atenção a memórias, sensações, pensamentos intencionais e fluxos de estados de consciência. O laboratório realizado com as criadoras-intérpretes da Companhia Perdida teve como desejo oferecer dispositivos acionadores de fluxos de estados criativos e poéticos, com foco numa investigação aprofundada no funcionamento fisiológico do corpo, através de uma afinada percepção dessas correlações. Para ele, um *estado*, quando emerge, transforma a textura da pele e isso pode ser percebido pela sua tonalidade, suor, olhar, qualidade da musculatura e da respiração, gerando uma geografia completamente diferente e um reconhecimento estranho na pessoa que vê o ator/bailarino. Portanto, um *estado* é multidimensional, passando por aspectos físicos, fisiológicos, sensório-motores, sensoriais, cognitivos.

Para acessar, técnica e criativamente, *estados* que se configurem por uma *presença poética*, Gustavo Sol marca uma diferença em relação às mais conhecidas abordagens do teatro físico, nas quais a exaustão é uma das estratégias para colocar o corpo em criação. O ator prefere fazer uso do relaxamento, durante um tempo distendido, para produzir um estado de *desistência*⁴³, pois ele acredita que, ao desmontar as expectativas,

⁴¹ O trabalho desenvolvido junto à Companhia Perdida tem como referência a pesquisa de mestrado de Gustavo Sol, intitulada *Estados alterados de consciência em artemídia: o papel do corpo no trabalho do ator* (Palma, 2008), realizada no Departamento de Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), sob orientação da Profa. Dra. Helena Katz. A pesquisa e a sistematização da metodologia de Gustavo Sol foram ampliadas e aprofundadas no âmbito do doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), concluído em maio de 2017, sob orientação do Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos.

⁴² *Estados de presença poética* é um termo definido por Gustavo Sol e está detalhado no Glossário, na página 305.

⁴³ *Desistência* é igualmente uma noção definida por Gustavo Sol e compõe o Glossário, na página 305.

é possível manter o performer no tempo presente, para lidar com sensações, emoções e situações no momento mesmo em que elas acontecem, escapando de uma perspectiva semiotizante, representacional e figurativa, bem como de uma tendência a controlar ou determinar o mover. Uma vez nesse estado, o corpo abre-se à experiência investigativa e, portanto, à criação. As referências de Gustavo Sol estão no cruzamento entre a noção de “musculatura afetiva” de Antonin Artaud, para quem seria possível acessar emoções através de pressões exercidas em certos pontos do corpo, e no trabalho de Jerzy Grotowski, mais especificamente na relação com o transe e com massagens que liberam pontos de tensão (Sol, 2012).

A passagem do corpo parado, em estado de *desistência*, para o movimento se dá pelo uso da voz, sempre associada à respiração, gerando uma pressão no corpo que desmancha tensões e faz a energia circular, favorecendo, assim, a liberação do potencial criativo. Trata-se de deixar o corpo se mover, ao mesmo tempo em que é possível ao artista/pesquisador se perceber em movimento, num constante e simultâneo trânsito entre a atenção em si e ao mundo/ambiente, uma estratégia que Gustavo Sol nomina como *olhar investigativo*⁴⁴. Segundo ele, esse trânsito corpo-mundo difere da noção de representação pois, esteticamente, supera o binômio dentro/fora, corpo/mundo, como instâncias separadas umas das outras.

Nesse sentido, o *olhar investigativo* é um dispositivo de pesquisa de si que assume a condição paradoxal do artista. Diz respeito a uma atenção passível de ser coreografada, caracterizando-se como mais um elemento da cena que implica na construção de um *estado de presença poética* e consiste, ainda, no elo que liga o bailarino/ator ao momento presente de sua atuação, tanto num contexto de ensaio como de apresentação. Por meio do *olhar investigativo*, o artista pode descobrir a emergência de *estados*, passando pelas diferentes fases de suas construções e desconstruções e acompanhando esse fazer e desfazer em minúcias, micromovimentos, micro-precepções, sutilezas⁴⁵. Tais dispositivos favorecem que o intérprete opere com a linguagem artística, não ficando limitado a situações de transe, catarse e catatonia, conforme as abordagens do corpo em contexto de criação.

A Companhia Perdida e as artistas convidadas Carolina Nicolino, Mariana Costa, Renata Aspesi e Janaina Carrer vivenciaram os modos de exploração da sensorialidade de Gustavo Sol nos dias 11, 17, 18, 24 e 25 de outubro de 2011. O laboratório se repetiu alguns meses depois, nos dias 8, 14, 15, 21 e 22 de maio de 2012, com um aprofundamento das propostas metodológicas em diálogo com as *texturas* desenvolvidas

⁴⁴ *Olhar investigativo* é outro conceito desenvolvido por Gustavo Sol, detalhado no Glossário, na página 305.

⁴⁵ Acredito que a noção de *olhar investigativo* de trabalho de Gustavo Sol relaciona-se ao tipo de investigação do corpo que Steve Paxton nomina como *small dance* (pequena dança) e que José Gil vai analisar por meio do conceito de micro-percepções (Gil, 2004; 2006; Ferracini, 2013), apesar do tipo de abordagem do corpo ser diferenciada entre os artistas.

pelas bailarinas da Companhia Perdida, seguido de acompanhamentos individuais de cada uma pelo ator, entre os meses de junho e julho de 2012, quando foram estudadas novas perspectivas coreográficas e dramatúrgicas para a composição com as *sensorimemórias*.

O primeiro laboratório começou com um aquecimento vocal. Um trabalho bastante desafiador, sobretudo porque no âmbito da dança é fato que a voz quase sempre é trabalhada em separado, sendo um recurso técnico e criativo raramente desenvolvido por bailarinos, tanto do ponto de vista da música tonal da tradição ocidental como da perspectiva dos ruídos e sons guturais, os quais comumente compõem o universo indígena. Ao considerar o treinamento técnico como parte importante e em conexão com o processo de criação, Gustavo Sol propôs uma investigação na qual o uso da voz tanto resultasse de um aprendizado da técnica como pudesse ser vivenciado enquanto provocação de estados poéticos do corpo, simultaneamente. Segundo ele,

Por implicar a participação consciente de certas musculaturas internas, através da respiração e de toda a complexidade do aparelho fonador, esse trabalho acaba por ampliar a consciência do intérprete em relação aos órgãos internos, porque as vibrações sonoras abrem espaço quando atravessam as camadas musculares e moles do corpo (Sol, 2012, p. 86).

Para isso, o aquecimento vocal contou com exercícios básicos de localização de ressoadores, através dos quais eram feitas as diferenciações entre articulações variadas de vogais (a, e, i, o, u), e a identificação da capacidade de modulação de volume na emissão sonora, em associação a diversos tipos de respiração e sustentação do ar. Junto a isso, era solicitado que a atenção do intérprete estivesse focada nas diferenças de estados do corpo provocadas pelas modulações da respiração. Dadas as proporções de oxigênio e gás carbônico em circulação, as alterações fisiológicas decorreram pela percepção do surgimento de maior acuidade visual, dormência na pele e o surgimento de emoções como ansiedade ou relaxamento. Também foi proposta uma movimentação assimétrica entre cintura escapular e cintura pélvica, bem como torsões, na qual a respiração possibilitava sentir a atuação da gravidade no corpo, num processo de relaxamento de tensões. “Apesar de certo desconforto inicial, esse procedimento é altamente eficiente em tornar clara a relação entre a parte interna do corpo e a sala de trabalho, através do caminho do ar”, pontua Gustavo Sol (2012, p. 87). Nesse sentido, para o ator, um trabalho que não separa voz e corpo pode favorecer e potencializar o aparecimento de fluxos poéticos de estados corporais intensos.

Dando sequência ao primeiro momento, todos se deitaram no chão, onde ficaram por cerca de 20 minutos. Ao longo desse período, as orientações eram no sentido de que o corpo percorresse as seguintes etapas:

- reconhecimento da relação do corpo com o chão;

- escuta dos sons externos ao corpo;
- escuta dos sons internos ao corpo;
- passar do estado de atenção para o estado de escuta;
- passar do estado de escuta e prontidão para o estado de *desistência*.

Durante o percurso do exercício, foi pedido para que se desistisse até mesmo de relaxar, pois era importante cessar qualquer expectativa de conquista de resultados – uma marca que atravessa os corpos de sociedades regidas pela produtividade, sendo justamente o que Gustavo Sol tensiona romper com sua proposta técnica e artística (Palma, 2008; Sol, 2012)⁴⁶. Com o tempo alargado, o ator começou a observar o desaparecimento de tensões nos olhos e sobrancelhas, em torno da boca, nas mãos, nos ombros e na maneira de respirar. Nesse estado de relaxamento, foi proposta a ideia de “aceitar o que vem”, como as condições impostas pelas circunstâncias do ambiente – barulhos, calor, frio, etc – e que não podem ser alteradas.

Esta é uma fricção de Gustavo Sol em relação a boa parte dos treinamentos nas artes da cena que ensinam a anular alguns acontecimentos ambientais para que o intérprete, do teatro ou da dança, não se influencie por questões alheias à cena, mantendo sua atenção especificamente à estrutura composicional da peça ou da dança que foi ensaiada – o que justifica a existência do binômio corpo/mundo. O desejo do ator é possibilitar a abertura de um limiar de atenção às conexões sensoriais que se dão no corpo numa correlação direta e simultânea entre as alterações fisiológicas vivenciadas e os estímulos que o ambiente produz, percebidas através do *olhar investigativo*, num contínuo observar-se. Portanto, trata-se de dar-se conta de que a existência do artista na cena pode ser profundamente paradoxal, pois “a todo momento ele afeta o mundo, ao mesmo tempo em que é afetado por ele” (Sol, 2012, p. 90). E é nesse paradoxo que operam os conceitos e a metodologia por ele desenvolvidos.

Em estado de relaxamento, cessadas as expectativas e aberto esse limiar de atenção, Gustavo Sol propôs uma improvisação inicialmente movida pela respiração, onde a ideia era começar a perceber-se em movimento. Não houve indicação sobre o tipo de respiração a ser feita, para evitar tensões e novamente a busca por se fazer algo julgado como correto. A única solicitação era que a inspiração fosse feita de maneira relaxada e a voz pudesse sair junto à expiração. Sons contínuos, como suspiros, tornaram-se as ondas sonoras dessa etapa de experimentação, sem qualquer preocupação com projeção de voz ou qualidades de encaixe e de ressoadores. A sensação da voz era o

⁴⁶ O relaxamento e a noção de *desistência* de Gustavo Sol parecem aproximar-se do que Lygia Clark nomina como *vazio pleno*. O músico Jards Macalé, assim narra o seu atendimento com a artista na fase da *Estruturação do self*: “Quando você se sentir vazio, não lute contra o vazio. Não lute contra nada. Deixe-se ficar vazio. Aos poucos você vai se preenchendo até voltar ao estado normal do ser humano, que é o criativo”. Entrevista para o projeto *Arquivo para uma obra acontecimento*, composto por uma série de 20 DVDs com entrevistas feitas por Suely Rolnik com artistas, intelectuais, terapeutas e pessoas que tiveram contato com a última fase de produção de Lygia Clark. Suely Rolnik (2011). Caixa de DVDs *Arquivo para uma obra acontecimento*. São Paulo: Sesc.

disparador do movimento, pela percepção do som a ocupar o espaço interno e externo, a expandir-se para dentro e para fora de si e a criar direções nos eixos, planos e níveis. Também o movimento poderia modificar a qualidade sonora. A relação entre reverberação dos sons no espaço e o reflexo vibracional que retornava ao corpo foi sendo percebida no decorrer da movimentação. A partir do relaxamento, a capacidade de resposta e de afetação entre corpo e espaço foi, aos poucos, promovendo uma adequação do encaixe sonoro nos ressoadores corporais.

Junto a essa proposta, o ator pediu para que cada um percebesse uma zona do corpo que estivesse com um desconforto, incômodo ou dor. O objetivo era criar uma relação dessa área com o chão, pressionando-a para fazer uma espécie de massagem para desbloquear a tensão, seguida de uma expiração acompanhada de voz. Essa dinâmica foi se repetindo sempre em movimento, num constante perceber de sensações, imagens, emoções e desejos que emergiam, esvaíam e davam passagens a outras sensações e, assim, sucessiva e aleatoriamente. Novas zonas de desconforto evidenciam-se, nessa incessante relação responsiva entre o uso do chão e da gravidade, a entrada e saída do ar e da voz. Um exercício em mão dupla, na qual tanto o corpo pressiona o espaço de dentro para fora, como há uma pressão do exterior que vem ao interior, numa complementaridade através da qual o som circula, expande a musculatura, provoca alterações de estados e emoções e produz os encaixes sonoros que retroalimentam o processo. Para Juliana Moraes,

o trânsito contínuo corpo-voz fazia com que um elemento se alimentasse do outro e instigasse a pesquisa de novas formas de estruturação motora. Apesar de o trabalho com as emoções não ser a intenção mais direta do exercício, era impossível fugir de momentos nos quais a voz e a respiração levavam o corpo a experiências fortemente emotivas – o que nos fez sentir que **estávamos nos permitindo atravessar pela voz assim como havíamos nos permitido atravessar pela materialidade dos objetos relacionais** (Moraes, 2012d, p. 53 – grifos meus).

Passado esse primeiro momento, Gustavo Sol dirigiu a improvisação de cada participante tocando em partes específicas de seus corpos, indicando direções possíveis para a circulação do fluxo da energia e do movimento, bem como intensidades e partes que podiam ser inseridas na pesquisa. Isto era feito sempre que ele identificava zonas musculares comprimidas a impedir que um encaixe sonoro acontecesse. Pelo *olhar investigativo*, os artistas foram convidados a colocarem-se a perceber atentamente cada uma das alterações de estados do corpo em relação a um estado físico observado anteriormente – pois é no liame entre estados que se observam as modificações, o que se altera. Entre os dispositivos de investigação dos fluxos e da configuração dos estados estavam: condensar os movimentos em uma única parte do corpo, mudar as intensidades entre 1% e 300%, articular o estado, esvaziar, insistir e desistir. “Para o intérprete, isso

desloca o foco de atenção das questões técnicas para as **questões** concretamente **sensíveis** e ao mesmo tempo impregnadas de subjetividade, e o trabalho de criação não acontece separado ao trabalho de percepção técnica”, analisa o ator (Sol, 2012, pp. 88-89 – grifos meus).

Entre o segundo e o quarto dia de laboratório, o ator dividiu o grupo em pares para que cada um pudesse ajudar o outro a perceber as correlações das alterações fisiológicas produzidas e os momentos nos quais passavam a compor estados poéticos. Também era preciso estar atento às dificuldades de fluir na experimentação, o que se percebia quando um participante “rodava atrás do próprio rabo”, ou seja, quando se repetia uma dada qualidade de movimentação que se esvaziava por não renovar seu estado de criação. Um tipo de observação que, segundo Juliana Moraes, não era fácil de ser feita e demandou vários dias de estudo e de uma compreensão mais aprofundada sobre a metodologia apresentada.

Uma outra noção proposta por Gustavo Sol trouxe mais consistência ao processo de experimentação no sentido de explorar e perceber os *estados de presença poética* através do *olhar investigativo*: o conceito de *brilho*⁴⁷. Segundo o ator, o *brilho* constitui a própria emergência de estados cênicos mais profundos, acompanhados de sensações, imagens, memórias e emoções vindas dos labirintos do inconsciente, num processo de conexão simultânea do artista consigo mesmo e com o ambiente. Diz respeito aos estados que aparecem, em instantes nos quais a energia se condensa e se torna matéria (Sol, 2012; Moraes, 2012c). O *brilho* tem um caráter efêmero, assim como os acontecimentos e as experiências. Não há como contê-lo. Qualquer tentativa de torná-lo constante e de domá-lo incorre na perda da qualidade, da frequência qualitativa do movimento e da força cênica dos estados poéticos e evidenciam o “rodar atrás do próprio rabo”, já alertado pelo ator.

Perceber a noção de *brilho* propicia ao artista *atravessar a experiência*, sem o desejo de repetir e fixar gestos ou sequências e favorece uma relação desapaixonada com os estados poéticos que emergem, dando-lhe a certeza de que é possível assumir a fugacidade como condição paradoxal do fazer cênico. Gustavo Sol compara o artista ao surfista e os *brilhos* às ondas do mar, onde cada qual aprende a perceber as aberturas de limiares de atenção dadas pelas correlações entre o que se passa consigo próprio e os sinais e interações com a natureza/ambiente/mundo. Diante disso, quando um *brilho* nitidamente irrompe um estado é possível aproveitar sua presença, potencializá-lo em sua duração e deixá-lo partir quando a energia que o mantém em vibração se esgota. Tal como o surfista, que sai de uma onda e vai em busca de outra, o artista sai de um brilho e

⁴⁷ *Brilho* é um conceito de Gustavo Sol e está no Glossário, na página 304.

vai em direção a outro – e por que não comparar também a um caçador que afina sua percepção para aquele momento que se mostra favorável a captura de um selvagem?

Portanto, essa metodologia trata de “instrumentalizar atores e bailarinos no sentido de materializar e potencializar estados de energia que irão, necessariamente, passar”, analisa Juliana Moraes (2012d, p. 53). Segundo Gustavo Sol, a exploração desses estados implica em uma composição técnica que requer uma combinação entre intuição e fluxos de sensação e, assim, uma presença efetiva do artista a tudo o que está a acontecer no corpo, em seus atravessamentos vivos de imagens, memórias, sensações, emoções e situações, os quais emergem e esvaem, aleatoriamente, sem linearidades, figuratividades, cronologias e lógicas previamente definidas. Trata-se de uma rede sensorial a instigar um criar e recriar incessantes.

Para indicar possibilidades de desdobramentos de trabalhos solos para criações coletivas, o primeiro laboratório terminou com a experimentação de uma série de dispositivos relacionais: contaminação entre duas ou mais pessoas, diálogo entre estados diferentes, diálogo entre estados análogos e troca de estados entre duas ou mais pessoas. As propostas foram, posteriormente, experimentadas nos ensaios da Companhia Perdida que se seguiram.

No segundo laboratório, foram aprofundados e aprimorados os aspectos da metodologia e a experimentação dos dispositivos para criação e manutenção de *estados de presença poética*, na perspectiva aproveitar as aberturas de limiares de atenção. Para manter efervescente um estado de inventividade e criação, foi intensificada a relação entre relaxamento, respiração, voz e movimento, num processo de exploração da plasticidade das correlações fisiológicas do corpo, o qual foi provocado por torsões, solturas de peso e descobertas de diferentes possibilidades de encaixes sonoros, tanto em exercícios coletivos, como na investigação pessoal das *texturas* criadas pelas bailarinas da Companhia Perdida, onde cada uma assimilou, a seu modo, a abordagem de Gustavo Sol.

O desejo era que as bailarinas pudessem experimentar as tendências e os limiares dos *estados* em plenitude, abrindo espaços, pressionando o ar para dentro e para fora de si, trabalhando o tênue limiar entre estar em pé e cair, numa brincadeira com a gravidade, na qual o equilíbrio e o desequilíbrio atuaram no limite da ativação da musculatura a gerar impulsos, como reversão das quedas, responsáveis por fazer a energia circular e delinear novos *estados* e *brilhos*, em suas vibrações e intensidades. Os suportes para os movimentos passavam a ser mais internos e guiados pelas vibrações.

Um dos exercícios utilizados foi um canto tribal, em roda. Segundo o ator, os cantos indígenas brasileiros são “excelentes em criar fortes referências entre o corpo e o chão, pois grande parte das danças exigem do corpo vetores apontados para baixo, um

encaixe flexível da bacia em relação à coluna vertebral, soltura nos joelhos e nos pés” (Palma, 2008, p. 157). Os sons emitidos coletivamente, num pulso comum, pareceram fortalecer e favorecer os encaixes sonoros pela conexão vibracional dos corpos, sempre a partir da soltura da bacia e de uma conexão com a gravidade. O explorar dessa vibração seguiu com as bailarinas intercalando canto e caminhadas pela sala, canto e giro em pulos em torno de si mesmas com os braços para cima e pausas – pausar seria um modo de tornar consciente uma sensação recém vivenciada e de ter atenção aos efeitos que seguem produzindo no corpo parado.

A experiência com o canto coletivo, Gustavo Sol traz de sua vivência com tribos indígenas na Amazônia, por ocasião de sua participação no Projeto Universidade Solidária, em 1996, que depois foram incorporadas à pesquisa do Grupo Carranca, um núcleo de estudos vinculado à graduação em Artes Cênicas da UNICAMP⁴⁸. Um certo dia, participando do toré, uma dança indígena no qual a voz é ligada ao movimento, o ator se lembra do momento no qual um índio encostou a testa na sua até que ele conseguisse atingir o encaixe sonoro apropriado àquele tipo de uso da voz. Ele sentiu que a vibração produzida pelo indígena foi contaminando o seu corpo até que os dois estivessem em consonância. Nesse dia ele entendeu que a relação de ensino para os índios é sensorial e que a voz é material, tem peso e responde à gravidade.

Seguindo essa linha de trabalho, outro exercício realizado junto à Companhia Perdida foi um jogo de percepção de diferentes centros de gravidade, que não se limitavam à relação de um único corpo com o espaço. Os centros deslocavam-se na interação entre diferentes corpos e também na relação entre eles, em movimento, tendo como referência um centro definido na sala. Em seguida, voltou-se a enfatizar a correlação entre a voz e o peso, a soltura do quadril, a liberação do calcanhar, tanto numa observação de si como do contato de si com outro corpo. Em roda, mais exercícios de voz num uníssono vibracional, para promover encaixes sonoros, ao mesmo tempo em que se testavam os limites musculares em relação à gravidade. O ir e vir de um procedimento a outro tenciona que os corpos estejam focados nas alterações dos estados sensoriais, em ato, e, assim, evitar que a experimentação seja conduzida mentalmente. O desejo é que os corpos se abram ao inusitado e se deixem atravessar pelas fluências vibracionais.

⁴⁸ O Grupo Carranca surgiu em 1995, em Ribeirão Preto, interior de São Paulo (Brasil), no âmbito do teatro estudantil e amador. O intuito era desvendar tecnicamente a cena utilizando princípios da cultura popular brasileira. Com o ingresso de Gustavo Sol como aluno do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, o trabalho passou a ser desenvolvido como Grupo Interdisciplinar de Produção e Pesquisa em Artes, com acompanhamento dos professores Eusébio Lobo e Luis Monteiro Júnior (Palhaço Girassol). Diversos aspectos da pesquisa e das técnicas criadas pelo grupo surgiram de vivências relacionadas à cultura brasileira, a partir de situações de transe, em aldeias indígenas, terreiros de umbanda e candomblé, ou em comunidades que passaram a ser entendidas como “grupos sociais tradicionais ou característicos”, como o Hospital Professor Cândido Ferreira, na cidade de Campinas (São Paulo, Brasil), conhecido pelo tratamento de pacientes psiquiátricos através de métodos de arteterapia. O grupo encerrou suas atividades em 2004, mas os princípios seguem em aprofundamento no trabalho de Gustavo Sol (Palma, 2008).

Finalmente, houve um trabalho direcionado ao estudo das *texturas*, no qual foi indicada a disponibilidade para descobrir as respirações dos movimentos, passando de involuntárias a voluntárias, tornando-as conscientes; provocar os limiares dos estados; e conectar o corpo para o espaço de modo a transformar, alterar, mudar, multiplicar, construir, desconstruir e compor a partir dos dispositivos e dos procedimentos explorados nos laboratórios. Tratava-se de articular os estados em sua complexidade. Um momento que foi atentamente acompanhado por Gustavo Sol, o qual utilizou mecanismos de interferência conforme o tipo de tensão, dificuldade e grau de catatonia, transe ou cansaço que ocorreram nesse processo. Uma direção de pesquisa em diferentes camadas e dimensões sensoriais, feita sobretudo pela intuição, no sentido de perceber e potencializar as tendências apresentadas pelos *estados de presença poética* que pediam passagem, brilhavam, esvaíam e transformavam continuamente os corpos.

O trabalho com a voz não era exatamente novo para Carolina Callegaro, porém o laboratório foi sofrido, porque o modo de acesso ao corpo foi proposto de uma maneira bastante diferente em relação aos seus estudos com o canto, mesmo aprendido a partir de uma perspectiva somática. Gustavo Sol não tinha como foco a afinação da música segmentada em notas e escalas, conforme a tradição tonal da música ocidental, pois esse tipo de educação da voz delimita espaços no corpo e favorece que se opere somente por essa categoria. Ele queria evidenciar que os ruídos e os sons guturais poderiam estar mais próximos daquilo que gera um estado poético. Para ampliar essa percepção de uso da voz na bailarina, ele fez uma recondução das linhas de tensão, entre a bacia e a cabeça, tensionado desconstruir o registro musical grafado em seu corpo. Segundo o ator, em geral há uma resistência porque os ruídos e os sons guturais são entendidos, para quem estuda canto pela tradição tonal, como algo que vai comprometer a saúde das cordas vocais. No entanto, ele também deseja um encaixe da voz, porém na perspectiva do conforto encontrado no espaço interno do corpo que se abre e de onde o som é projetado. Tal abordagem de Gustavo Sol tem influências das comunidades indígenas com as quais conviveu e se aproxima do trabalho de Antonin Artaud, sobretudo depois da experiência do artista francês com os Tarahumaras, no México em 1936 (Artaud, 2000; Palma, 2008).

A fisiologia da voz, segundo Gustavo Sol, descreve três ressoadores de voz no corpo, localizados na cabeça, na garganta e no peito. Porém, Grotowski mostrou serem os ressoadores mais complexos e diversos, indo além de uma perspectiva biológica, quando o desejo é a criação estética e poética. Numa experimentação desse diretor teatral, uma das atrizes teria encontrado o “ressoador da coluna”, ao ser tocada pelo mestre no sentido de produzir uma ondulação nessa parte do corpo. Objetivamente esse ressoador não existe, nos termos da fisiologia da voz, mas encontra ressonância numa concepção

artística. Há uma dinâmica entre repertórios e outras possibilidades de experimentação do corpo, a ampliar a paisagem de uma educação poética, por uma provocação das liminaridades sensoriais.

Considerando esse horizonte, ao longo da experimentação Carolina Callegaro oscilou entre um retorno aos agudos tonais e a descoberta de outros encaixes sonoros mais guturais. Diante da nova sonoridade, a expressão do rosto da bailarina mudou, houve uma projeção de voz diferenciada e repentina, cuja qualidade gerou uma movimentação próxima a uma das *texturas* desenvolvidas por ela nos estudos das *sensorimemórias*. Ainda que o estudo coreográfico não tenha implicado no uso da voz, a maneira de trabalhar a respiração contribuiu para dar mais consistência à dança. Para Gustavo Sol, a sensação que ela encontrou virou um motivo dramático para a textura.



Figura 28 – Imagens *still* de gravações do projeto *Sensorimemórias* (2011). A criadora-intérprete Carolina Callegaro em experimentação no laboratório ministrado por Gustavo Sol para a Companhia Perdida.

Mesmo sofrido, trabalhar a respiração do jeito proposto era uma provocação e uma novidade. Foi preciso mexer com as organizações do corpo. Segundo a bailarina, a voz passou por lugares estranhos, onde riso e choro pareciam muito próximos e através dos quais imagens emergiam e davam passagem ainda a outras⁴⁹, num fluxo contínuo não cronológico, não linear e nem lógico entre elas.

⁴⁹ Carolina Callegaro, bailarina. Entrevista realizada em 29 de Julho de 2015, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

Trabalhar a percepção expandida do movimento do ar entre o meu corpo e o espaço – a respiração – e das vibrações da minha voz dentro e fora de mim, e em seguida, me permitir experimentar o movimento a partir desta percepção, acrescentou ao meu corpo e à minha dança uma sensação de expansão e mais volume no espaço. O ar e o som completavam, ampliavam, acrescentavam complexidade às imagens que meu corpo criava no espaço e no tempo. A dança ganhava outras dimensões (Moraes, 2012a, p. 15). Desde então, o meu trabalho tem sido o de burilar a qualidade da minha presença cênica para improvisar minhas memórias e sensações; treinar o corpo para, em cena, ser capaz de perceber a cada instante o que está em foco no corpo e na relação dele com o espaço, perceber onde está a intenção do movimento/ação e qual é esta intenção. (...) Para isso, preciso estar disponível e sensível aos caminhos e sensações que o meu corpo experiencia. (...) Esta disponibilidade para **perceber o que acontece em meu corpo e no espaço/tempo cênicos a cada instante** depende de uma **atenção sem tensão**, de uma **consciência apurada e relaxada**, e de um **desapego** de como já dancei este mesmo solo outras vezes; depende de **estar absorvida pelo que eu faço**, como uma criança quando brinca” (Callegaro, 2012, p. 125 – grifos meus).

Pesquisar as *texturas* pela vibração e mobilizar partes do corpo nunca acessadas de outra maneira. Para Érica Tessarolo, o uso da voz, pela ressonância do ar, permitiu manipular as sensações por dentro, transformar internamente a fisicalidade. Houve diversos momentos, ao longo da experimentação, em que a bailarina atingiu os limiares da emoção, evidenciou tensões em partes do corpo onde os fluxos de energia pareciam pedir passagem e, não encontrando caminhos, estagnavam e a faziam “rodar em torno do próprio rabo”. O mesmo acontecia, no entanto, quando tentava repetir e reproduzir o efeito de um *estado*, ao invés de refazer os procedimentos para redescobrir o caminho de produção de uma sensação. Usar o dispositivo implicava em não buscar uma sensação, mas em entrar e sair do procedimento para que, só então, ela pudesse ser acionada novamente – um mecanismo que pareceu fundamental para que as sensações não fossem domesticadas, mapeadas e classificadas, mas que efetivamente emergissem e

► **Mídia 3.** Trecho de Érica Tessarolo no laboratório de Gustavo Sol. Disponível em <http://bit.ly/labgustavosolerica1>

possibilitassem a composição de um *estado*, com seu *brilho*.

Um caminho factível pelo uso do *olhar investigativo*. Todas as criadoras-intérpretes passaram pelas mesmas questões, com maior ou menor grau de dificuldade durante os seus estudos.

Interessante notar que, diferente do que eu acreditava inicialmente, num primeiro momento de pesquisa dessa tese, o papel de Gustavo Sol não era tão simplesmente o de apontar caminhos e abrir vetores possíveis para que o movimento fluísse, como quem percebe os fluxos gravitacionais, prevê a direção do movimento e, assim, sabe para onde as linhas de força se prolongam no futuro (Gil 2004; Gil *apud* Ferracini, 2013). Diferente do que o filósofo José Gil percebe acontecer no Contato-Improvisação⁵⁰, no tipo de investigação proposto pelo ator e experimentado pela

⁵⁰ Ao tratar do diálogo entre os corpos na técnica de Contato-Improvisação de Steve Paxton, no qual duas ou mais pessoas dançam tendo o peso de seus corpos suportado pelo(s) outro(s), o filósofo José Gil percebeu que os corpos tornam-se capazes de antecipar as linhas que direcionam os movimentos uns dos outros, antevendo os próximos passos e, assim,

Companhia Perdida com Ana Terra, por mais atenção que se tenha às micro-percepções e que as bailarinas se conhecessem o suficiente para compreender possíveis lógicas, ainda que sutis, de movimentos, os seus corpos haviam entrado em outras zonas e dimensões sensoriais que quebraram a possibilidade de se prever para onde os vetores, linhas e caminhos de movimento se projetariam no espaço.

Diante disso, torna-se impossível desenhar setas nos corpos em uma sequência fotográfica para ilustrar didaticamente os canais por onde escoam as vibrações dos *estados* que tomam corpo. Não é essa a leitura que o ator propõe para as fotos que acompanham o seu artigo publicado no livro digital *Sensorimemórias: um processo de criação da Companhia Perdida* (Sol, 2012). Para além de apontar vetores no corpo, o desejo do ator é, sobretudo, o de compreender a vibração acontecendo, considerando que nem sempre as linhas de tensão dão sinais claros e evidentes de suas intensidades e dos caminhos para onde irão seguir, embora seja possível indicar alguns lugares por onde o fluxo pode passar. Há uma série de outras camadas, dimensões e sutilezas implicadas nesse modo de abordagem do corpo.

As setas para delinear as forças percorrendo o corpo de Isabel Monteiro até indicam, mas não são suficientes para evidenciar um complexo campo de forças que opera em multidimensão. É na complexidade dessas diversas camadas de percepção, externas e internas à musculatura e aos órgãos, atravessando os corpos de um lado a outro, que Gustavo Sol acompanha um corpo produzindo *estados de presença poética*, e se pergunta: ao fazer uso da pressão do ar para gerar apoios internos, quais são todas as possibilidades de expansão dos vetores? A direção para onde se efetua o movimento, no caso da bailarina, é resultante de um conjunto de forças que se compõem, muitas vezes de maneira inusitada, com vetores que mergulham por dentro de sua pele, músculos e órgãos, para lugares por vezes insondáveis para quem a observa em movimento.

Na imagem acima, à direita, embora o sentido do corpo seja ascendente, iniciado quando a bacia vai para frente, a cabeça volta-se para baixo. Perna e dedos do pé pressionam o chão e geram uma força que faz uma curva por trás do pé, reaparece pela parte anterior da perna, passa por baixo do joelho e entra no chão. Esse mesmo vetor reaparece do lado interno da coxa em direção ao ísquio. Ao mesmo tempo, ele é acompanhado por um outro vetor, paralelo, que atravessa o fêmur, vai em direção ao chão e empurra a bacia para cima. O resultado desse processo gera um vetor confluyente que sai do púbis e vai para as costas, somando-se a outros, ainda, vindos da bacia, a puxar o corpo todo para cima. Há ainda vetores que são internos e não podem ser vistos superficialmente, como o que está desenhado entre a púbis e o peito, o qual deveria ser visto por dentro, passando

acompanharem-se, numa consonância de mover que conecta os bailarinos. Esta confluência é um princípio desse tipo de dança.

dentro e por trás do braço e aparecendo em direção ao pescoço, encontrando-se com os que vêm da palma da mão. Esses vetores atravessam o corpo por dentro e convergem para o entorno da região abaixo da sétima cervical.

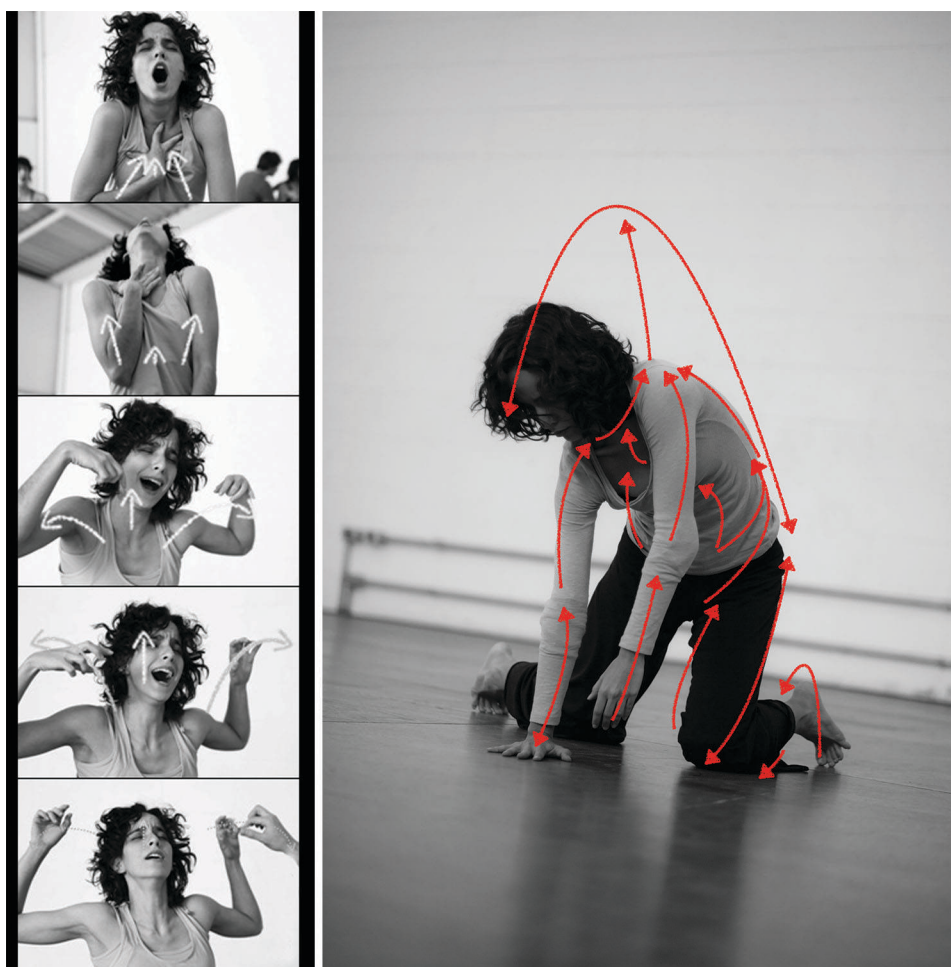


Figura 29 – Fotografias de Cris Lyra do estudo de Isabel Monteiro, no laboratório do ator Gustavo Sol para a Companhia Perdida, 2012, São Paulo, Brasil. À esquerda, o ator indica um ponto de tensão e sugere caminhos para os fluxos de energia escoarem. À direita, o ator aponta complexidades e outras dimensões dos movimentos da bailarina.

Sendo assim, para além de identificar e apontar vetores, o desejo do ator é, sobretudo, que seja possível sentir e compreender, em ato, as vibrações presentes no corpo, considerando que nem sempre elas dão sinais claros e evidentes de suas intensidades, caminhos e linhas no espaço e, por isso, é fundamental que os intérpretes tenham atenção ao que acontece em seus corpos ao ponto de terem autonomia para gerir o próprio processo. Diz o ator:

As vezes eu olho e vejo que a pessoa está seguindo o caminho dela, que ela vai chegar em algum lugar e dou um impulso e interfiro nesse sentido. Em outros momentos, eu olho para a pessoa e não sei o que está acontecendo e minha intuição diz que eu preciso interferir. (...) As vezes eu sinto. Por exemplo, eu olho o trabalho, e tem um fio, só a pontinha aparecendo. Essas tensões, esses lugares, são só a pontinha. Eu só dou um puxãozinho e a pessoa desenvolve. As vezes eu olho e não consigo ver essas pontinhas de linha sobrando. Eu não consigo ver o fio para puxar. Não consigo ver uma tensão específica. A impressão que eu tenho é como a de cutucar uma caixa de abelha. Você

cutuca e sai de perto, porque elas vão voar para algum lugar. Alguma coisa vai acontecer. É como cutucar a onça com vara curta e deixar acontecer. Tudo isso com muito cuidado e com muita delicadeza. Não é qualquer tipo de interferência. Ao longo do tempo eu percebi que existem mecanismos de interferência⁵¹.

A questão é que alguma coisa na mobilização da fisiologia, da memória e/ou da emoção pode impedir a circulação desses vetores e a constituição de um estado. Para liberar esses vetores, e abrir possibilidades dramatúrgicas aos estados que tomam corpo, o trabalho com a Companhia Perdida foi instigar a descoberta e a atenção aos focos de tensão, solicitar o uso dos procedimentos propostos e esperar engajamentos sensoriais que pudessem abrir os canais de efetivação das sensações. As vibrações espacializaram-se, por vezes, em sentidos, direções, níveis, eixos e intensidades bastante inusitados. Tais surpresas foram inerentes tanto à tendência singular de investigação de cada um, como à autonomia que o intérprete foi adquirindo ao lidar com os dispositivos desta metodologia, ampliando a responsabilidade com o próprio trabalho. As bailarinas tiveram disposição para vivenciar esse deslocamento sensorial, o que alterou estratégias habituais de composição em dança.

É um tipo de abordagem que requer uma conversa sensorial, segundo Gustavo Sol, ou, nas palavras de José Gil, um contágio de corpos, uma comunicação de inconscientes (Gil, 2004; Ferracini, 2013), como parece ser possível inferir. Nesse diálogo sensível, o olhar atento do ator ao excesso de tensões o levaram a detectar alguns padrões: a cabeça estática enquanto outras partes se moviam; mãos e punhos estagnados relacionados à tensão do pescoço, sobretudo na altura da sétima cervical; dedos endurecidos em relação a retesamentos na face, em especial nas sobrancelhas, olhos e boca; bem como as interferências mútuas percebidas entre a maneira de mover da bacia e das escápulas. Olhos inativos e com foco externo também evidenciam ausência de relação com a espinha dorsal; e, por fim, ombros tensos favoreciam um mover arbitrário e desconexo dos braços, “bloqueando o fluxo de impulsos vindos dos pés e da pélvis através da coluna vertebral” (Palma, 2008, p. 84).

Entre os mecanismos de interferência do ator nas bailarinas estavam: puxar uma linha ou vetor, pelo toque ou por apontar verbalmente uma direção para a energia circular; girar a cabeça; e solicitar pausas para uma sensibilização pelas sensações que reverberavam no corpo. Quando liberados tais pontos de tensão, houve uma clara radicalização nas explorações de planos, níveis, frequências qualitativas do movimento e uso de outras partes do corpo. Os modos de distensionamento eram variados. Podiam ser pelas mãos, pela coluna, pelo rosto, pelo peito, pelo pé. Há um conjunto de áreas periféricas que, segundo Gustavo Sol, não são observadas habitualmente, porque é mais comum que o

⁵¹ Gustavo Sol, ator e pesquisador. Entrevista realizada em 24 de Agosto de 2016, por Skype. Informação verbal.

olhar sobre o movimento esteja estruturado a partir da noção do centro de gravidade, sendo a coluna o foco de análise da gestualidade. Para ele, mesmo a ideia de centro de gravidade é dinâmica, mudando de posicionamento conforme a maneira como o corpo se desloca. Daí sua atenção também para essas outras zonas do corpo e as relações mutantes de um centro de gravidade em constante deslocamento.

Nessa desconstrução dos excessos de tensão, não raro, as pessoas experimentam estados de emoção, pela descoberta de um caminho mais orgânico e mais fluido. Tal liberação acontece também pelo uso da respiração e da voz, pressionando o ar e o espaço para fora, com a musculatura e o gesto. Essa oposição estica e abre a parte de trás do corpo, ligando a coluna à bacia, formando o arco da espinha dorsal, promovendo a relação entre púbis e cabeça. Nesse processo de liberação do corpo, abrem-se possibilidades para o *estado* acontecer. Ainda que não seja consciente, esse trabalho permite que a emoção deixe de ser controlada e até mesmo representada, para fluir e ser inserida na criação sob uma perspectiva de conexão com os *estados de presença poética* e com as *texturas*. Como então fazer os movimentos sem travar os fluxos? Pelo *olhar investigativo*, que passa a ser requisitado tecnicamente, em favor de uma investigação articulada intrinsecamente à criação.

Há diferentes momentos na investigação de Érica Tessarolo nos quais são possíveis perceber a verticalização dos procedimentos. Um deles se dá quando a bailarina está de cócoras, com a cabeça voltada para o chão e as mãos entre a testa e o início dos cabelos, aparentemente cansada, parecendo estar catatônica ou “girando em torno do próprio rabo”, provavelmente um instante de dificuldade de manter-se em exercício e de gerir a atenção por um período de tempo tão extenso. Gustavo Sol faz um toque na altura da coluna dorsal e ela pressiona o chão até subir ao nível alto, onde retoma os procedimentos de investigação a partir de impulsos que advém do desafiar o limiar entre queda e recuperação. Com isso, ela abre as tensões, consegue fazer a energia circular e começa a se movimentar num fluxo contínuo. “A expressão dela muda. Ela descobriu um mundo inteiro, uma narrativa inteira”, diz.

Outro exemplo ocorreu quando a artista conseguiu radicalizar a experiência e deixá-la mais interna e, paradoxalmente, mais intensa, diminuindo o esforço e aumentando a consciência sobre o que fazia. Após receber diferentes toques, ela encontra diversos caminhos de passagem para a voz, chegando a ampliar a capacidade sonora num grito que vem do fundo do diafragma a ecoar pela sala, seguido de gestos descontrolados que tomam todo o seu corpo. O ator pediu para ela diminuir a amplitude do movimento, mas não a intensidade. Depois disso, a pesquisa avança no sentido de sair da catarse para começar a operar com a linguagem artística. É quando a tendência do *estado* é detectada e a pessoa descobre uma direção para seguir, abrindo o limiar de atenção para

que o brilho se efetue pelo tempo que for possível. Um tempo “infinito enquanto dure”, nos dizeres do poeta Vinícius de Moraes, no *Soneto de Fidelidade*.

Há ainda um outro instante no qual Érica Tessarolo experimenta o trabalho com a emoção. Ela parece novamente estar numa certa catatonia, de cócoras, porém com uma forte tensão localizada no peito e que a faz verter lágrimas enquanto aparenta não encontrar um canal de efetuação para fluir a energia acumulada em uma parte do corpo. Um momento no qual seria possível perceber seu corpo a sentir a “dor do mundo”, como ela descreve algumas das sensações experimentadas ao longo do processo de *Sensorimemórias*. O peito foi o primeiro lugar que Gustavo Sol pensou em interferir, porque tinha um desejo pessoal de liberar essa emoção. Mas ele preferiu retomar os procedimentos, sugerindo, apenas pela fala, algumas possibilidades de uso da respiração, de pressionamento do chão, de projeção no espaço. “Deixa acontecer”, dizia. O caminho para liberar a tensão emergiu a partir da bacia, quando ela, numa contraposição ao solo, ficou em pé. Foi a lógica interna do *estado* que ela encontrou.

► **Mídia 4.** Trecho de Érica Tessarolo no laboratório de Gustavo Sol. Disponível em <http://bit.ly/labgustavosolerica2>

Não é simplesmente soltar a tensão ou mover-se de um lado para o outro e nem simplesmente construir a tensão. É uma lógica interna que te leva a construir e desconstruir determinadas coisas de forma específica. Isso é o *estado*. Começa a se formar e esse é o procedimento que você descobre. Esse é o procedimento que você cria. E é isso que é o *olhar investigativo*. É esse movimento da atenção dela que é o *olhar investigativo*. Ela começa a construir narrativa. Ali ela está emocionada e está buscando o modo de abrir, de modificar o *estado*, para não ficar catatônica, para não ficar só na emoção. Ela vai dando forma, construindo a estrutura. Ela foi descobrindo o caminho, debaixo para cima. (...) A emoção amacia, fica mais suave e ela vai ganhando mais estruturas, contornos⁵².

As imagens acima mostram Érica Tessarolo fazendo uso do olhar investigativo para abrir o *estado*. O pulso dobrado está integrado à estrutura do que a bailarina faz sem travar a energia. A direção do espaço para onde ela avança corresponde ao fluxo estabelecido pela tendência do seu *estado* e é para onde seguem punho, cotovelo e peito. A abertura da escápula e do pescoço correspondem à essa sequência de movimentos. O pescoço não oferece resistência. Mesmo voltado para cima não bloqueia a sétima cervical. Durante toda a trajetória, a mão acompanha e compõe com a proposta da *textura*.

⁵² Gustavo Sol, ator e pesquisador. Entrevista realizada em 24 de Agosto de 2016, por Skype. Informação verbal.



Figura 30 – Fotografias de Cris Lyra, estudos de Érica Tessarolo durante laboratório do ator Gustavo Sol para a Companhia Perdida, 2012, São Paulo, Brasil.

Para Érica Tessarolo, o *olhar investigativo* funcionou como um dispositivo através do qual ela pôde “passar um escâner em si”. Uma sensação de poder sair do próprio corpo, olhar de fora, o que foi fundamental para concretizar uma presença viva durante as apresentações, para continuar mantendo o que ela chamou de “latência”. Esse treinamento facilitou o acesso às *texturas* e o manter dos *estados*, posteriormente presentes na série coreográfica *Peças curtas para desesquecer*, com solos, duo, trio e quarteto criados e lapidados por um viés físico e sensorial. O trabalho com Gustavo Sol contribuiu para a necessidade da companhia em organizar, mexer, moldar e trabalhar as *texturas* que emergiram entre o laboratório da Ana Terra e as experimentações que se seguiram com os objetos.

O Gustavo trouxe essa ferramenta de trânsito entre consciente e inconsciente no fazer. Então você está pensando. Para fazer essa dança é impossível você estar pensando na

sua casa ou em alguma coisa fora dali. É impossível. É um afinamento mesmo com o que está acontecendo. É uma experiência de integração⁵³.

E depois de tudo isso, ou só isso, porque também depende de quem vê, fiquei com vontade de trazer o tempo desse lugar, que é parecido com o dos dias que abrigam todas as estações do ano. Ou com o dos acionamentos musculares, do fluxo sanguíneo, do sistema digestivo ou endócrino; com o tempo das sinapses. Uma tentativa assumida de ser musical (Tessarolo, 2012, p. 103).

Foi um workshop rico em experiências sensíveis. A percepção do som reverberando em músculos, pensamentos, emoções, foi bom de viver e ver, já que as mudanças qualitativas nas expressividades de todos os participantes do workshop foram evidentes; curiosamente, a meu ver, mudanças deslocadas de um tempo/espaco individual para um tempo/espaco coletivo, quase como um **mergulho em “sensorimemórias” muito antigas, ancestrais** (Moraes, 2012a, p. 18 – grifos meus).

Ao insistir na perspectiva de perceber a abertura do limiar de atenção por meio do *olhar investigativo*, dando passagem às vibrações, aos fluxos de energias e às emoções, expandindo o corpo para evitar estagnações, Flávia Scheye e Juliana Moraes foram incentivadas a desmanchar uma tensão na região entre as sobrancelhas, presente nas duas em momentos diferentes do estudo de suas *texturas*. Era ali que a energia se concentrava e acumulava. Como consequência uma tensão conjugada nas mãos e punho. Dada a relação com o teatro, Gustavo Sol inclina-se a associar esse tipo de tensão à representação da emoção, no sentido de estabilizar uma sensação, ao invés de dar-lhe passagem, o que para ele remete a um aspecto figurativo e ilustrativo. Outra consideração diz respeito à tendência, já apontada em Érica Tessarolo, de sintetizar a experiência, de querer retomar uma sensação vivenciada, ao invés de retomar os caminhos que permitiram a sua emergência.

Para quebrar com tendências à representação e à sintetização da sensação, o ator insiste no desmanchar das tensões estagnadas pelo uso da atenção e do olhar investigativo, os quais são ferramentas operacionais para quem está em cena avaliar, em tempo real, o que acontece em seu corpo, num diálogo sensorial em diferentes camadas de observação de si. Assim, cada bailarina, ao seu modo, foi descobrindo maneiras de abrir os *estados*, de expandir os caminhos para que o movimento acontecesse numa dinâmica fluente, conforme o tipo das *texturas* e dos *eixos qualitativos de identidade*, em suas variações e complexidades.

⁵³ Érica Tessarolo, bailarina. Entrevista realizada em 20 de Agosto de 2015, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.



Figura 31 – Fotografias de Cris Lyra, estudos de Juliana Moraes durante laboratório do ator Gustavo Sol para a Companhia Perdida, 2012, São Paulo, Brasil.

No estudo de *texturas* de Juliana Moraes, na sequência de fotos acima, a tensão entre as sobrancelhas diluiu-se com a abertura da escápula, punho e cervical que seguiu, na imagem seguinte, pela percepção de uma relação direta entre coluna e bacia, quando o pescoço e cabeça seguem a direção dada pelo braço direito. Este mesmo braço encontra uma torsão para apoiar o corpo no chão. Da primeira foto para as demais, a bailarina encontrou o caminho do *estado*, a possibilidade de uma narrativa, segundo Gustavo Sol. Nos demais ensaios e na composição do solo essa tensão trabalhada no laboratório não ficou mais contida e nem estagnada. O corpo assimilou os procedimentos e os *estados* ganharam outras dimensões de elaboração técnica e artística.

“Trata-se de uma coreografia da atenção”, pontua o ator, citando uma fala da coreógrafa e diretora Juliana Moraes. Ambos, nesse momento da pesquisa, deram-se conta de estarem trabalhando a atenção numa dimensão coreográfica e dramática. Para ele, os processos atentos no trabalho do intérprete dão sinais de um outro modo de trabalhar a dramaturgia do intérprete, diferente de um processo de composição entendido sob o ponto de vista da ação. No trabalho desenvolvido junto à Companhia Perdida, o peso dramático não está no que o bailarino/ator/intérprete/performer faz, e sim no *estado*

que ele constrói. Portanto, a ação é entendida como resultado desse *estado*. A ação torna-se um procedimento da construção de *estado*.

Os *estados* são transitórios. Justamente por essa característica Juliana Moraes acredita que esse tipo de trabalho, no qual a energia varia, compõe-se e recompõe-se, num fluxo dinâmico, favorece que não haja cristalizações, um sequenciamento fixo e fechado de passos ou que se caia numa repetição e num transe, vazios de criatividade – o que se dá, para ela, quando o artista circula em torno de si mesmo sem proporcionar novidades. É nessa percepção que reside a sua insistência pelo desapaixonar-se e desapegar-se dos movimentos e o que a permitiu avançar no sentido de finalizar o processo de estudos das *texturas* que emergiram das *sensorimemórias* e fazer a direção coreográfica de *Peças curtas para desesquecer*.

Foi somente depois que o Gustavo me pegou para trabalhar sozinha que as coisas quebraram. (...) Fico olhando obcessivamente os vídeos dos ensaios, tenho todos gravados. Logo depois do workshop do Gustavo, improvisei os melhores 14 minutos de todo o processo e, claro, nunca mais consegui repetir o que fiz. Sinto que talvez tenha que ter muita paciência e aceitação, uma maturidade para não fazer muita coisa e, principalmente, encontrar a calma da absoluta lentidão. Hoje tenho muitas sensorimemórias, muitos jeitos estranhos de mover. Fui perdendo o rosto coberto nos cabelos, dizendo adeus para movimentos que não fazem sentido, aceitando que me arrasto, me enrolo, me torço, me tremo (Moraes, 2012e, p. 120).

Assistir aos vídeos dos laboratórios sem passar pelas entrevistas com os artistas envolvidos na pesquisa pode causar a impressão, já alertada por Juliana Moraes, de tratar-se de um processo puramente catártico. Quase como estar num hospício. Porém as dimensões técnica e de criação foram fortemente acionadas. Gritos, vozes dissonantes, choros, risos, euforias, catatonias, transe, tremores, vibrações musculares e sonoras, espasmos. Tudo que emergiu das *sensorimemórias*, das *texturas* e dessas experimentações feitas sob a perspectiva dos *estados de presença poética* tornaram-se materiais de pesquisa e investigação, num desafiar, desfiar, descontrolar, desabituar, desconstruir os ordenamentos relativamente dominados pelos corpos, em suas sensações, imagens, memórias e emoções. Abrir, condensar, espalhar, intensificar, ir até os limiares da própria fisiologia, das possíveis relações com outros corpos, com o ambiente/mundo. Seriam esses corpos selvagens? Seriam sensorialidades potentes o suficiente para serem antropofágicas?

Corpos em latência, para Érica Tessarolo. Corpos em estado de concentração, prontidão e mobilização interna, para Isabel Monteiro. Sensação de expansão, de uma dança em outras dimensões, para Carolina Callegaro. Corpos em estados sensíveis, para Flávia Scheye. A metodologia de Gustavo Sol parece ter trazido um lugar de pesquisa bastante coerente para a Companhia Perdida, compondo com o trabalho sensorial de Ana Terra, pela qualidade de sensibilização e mobilização que atravessou as experimentações das

bailarinas, colocando-as em situações propícias para vivenciar o que Artaud chamou de “corpo subjétel”. Um corpo que atravessa experiências, que se potencializa nas transições, nas provisoriiedades, nas liminaridades, nas “zonas de turbulência”, para usar um termo de Renato Ferracini (2013). Segundo Flávia Scheye:

É um trabalho de alteração de consciência. Essa sensibilização altera de alguma maneira a sua consciência porque altera a sua percepção. Isso acontecia tanto na proposta que a Ana (Terra) trouxe, e que a gente deu continuidade depois, quanto na proposta que o Gustavo trouxe para a gente. (...) A gente percebeu essa similaridade entre um trabalho e outro, nesse sentido de trabalhar com a percepção do corpo. Como esse corpo vai se mobilizando nesse lugar em que é sensibilizado o tempo inteiro e fazendo as escolhas na dança nesse lugar. (...) Sinto muito como um lugar em que você é um tanto ator daquilo que você está fazendo. Ator no sentido de tomar decisões claramente, porque você faz escolhas criativas naquele momento, mas ao mesmo tempo você tem que ser observador também daquilo que está acontecendo no seu corpo, porque você não tem esse domínio. Você tem domínio de algumas ações. Mas o todo que está acontecendo, você não tem esse domínio, porque o seu corpo está em relação com outras coisas. Nesse sentido, esses trabalhos se complementavam muito. (...) O Gustavo foi mais ousado criativamente. A Ana tinha um pouco de medo. (...) O Gustavo provocava. Para ele, eu acho, a catarse é mais próxima, é o lugar que ele busca, tanto na vida pessoal quanto na vida artística. Ele tem esse interesse *a priori* e conduzia a gente para esse lugar. E de novo o que interessava para a gente não era a catarse em si, mas o que ela podia gerar⁵⁴.

Um corpo interligado e transformando tabu em totem. Isabel Monteiro teve especial influência da voz na articulação de suas *texturas*, descobrindo relações entre os materiais produzidos a partir de uma conexão conduzida por variações sonoras, desde o cantarolar da música que emergiu em uma das experimentações com a pelúcia, até ondulações e pequenos gritos que surgiram com as linhas. Depois desse laboratório, no qual a bailarina lançou-se ao desafio de conhecer as potencialidades de sua voz, houve a definição de dar um encadeamento entre as *texturas* pelos sons e que expandiram seu corpo em dimensões que nenhuma de suas colegas de trabalho havia ainda presenciado em sua atuação cênica. Uma maturidade artística evidenciou-se nessa qualidade de exploração do corpo, ao longo do processo de pesquisa e de criação.

As simples e constantes indicações do Gustavo para relaxar, desistir, aliviar tensões, procurar o tônus ideal, empurrar, articular, dar prosseguimento, seguir adiante, aprofundar, intensificar, entre outras tantas, geraram um estado de concentração, prontidão e de muita mobilização interna. (...) Eu também sinto um poder na voz; um poder que intuitivamente acredito estar ligado a um nível de exposição profunda e portanto, uma entrega profunda. Escrevi no meu caderno de anotações: “a voz tem algo a ver com a **nudez**”. O Gustavo disse algumas vezes durante a oficina que “a **voz é tabu**”. **Corpo é tabu**. E acho que é **justamente aí que encontramos sua potência**; num corpo simbolicamente despido, num corpo poroso e ventilado que faz mover o ar que move o outro. A voz evidencia e intensifica essa mobilização toda, esse fluxo cíclico (Moraes, 2012a, p. 17 – grifos meus).

Um corpo agora desafiado no âmbito de uma coreografia feita de sensações e de atenção, na composição de um trabalho cênico, na constituição de *estados de presença poética*. Onde começa e como se formaliza essa dança?

⁵⁴ Flávia Scheye, bailarina. Entrevista realizada em 28 de Julho de 2015, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

1.1.4 A existência palpável da vida

– Estou onde estou? Aquietar o monólogo do pensamento por Antonio Januzelli

As pessoas vão chegando, se cumprimentam, conversam, bebem água, umas alongam-se, outras seguem conversando umas com as outras. Todos espalhados pela sala de ensaio, as bailarinas da Companhia Perdida e seus convidados – os bailarinos e atores Carolina Nicolino, Fabrício Licursi, Gustavo Sol, Laila Padovan e Renata Aspezi –, bem como o ator e diretor Antonio Januzelli, o Janô, professor da Escola de Arte Dramática e do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), convidado para o terceiro laboratório do Projeto *Sensorimemórias*, que aconteceu entre os dias 31 de outubro, 1, 3, 7 e 10 de novembro de 2011. De repente, uma sensação estranha, um certo silêncio começa a se espalhar. Todos a espera de um sinal claro de que as atividades seriam iniciadas. E sem que ninguém diga nada, uma roda se forma em torno de Janô. Isabel Monteiro começa a se perguntar:

O que está acontecendo? Porque ninguém fala nada? Ai, que vontade de rir! As pessoas estão se olhando. Será que é para olhar? Vou olhar para o Fabrício. Só um pouquinho, não posso rir, não posso rir! Respira fundo. O Janô tá olhando para a Juliana. Acho que não consigo olhar para ninguém. Pronto; olhei um pouquinho. Pronto. Nossa, que olho fundo! Olhei o Janô. Eu olhei o outro olhando para mim. Eu me olhei. Eu vi meu reflexo no olho do outro. Eu fiquei séria (Moraes, 2012a, p. 20).

Sem fazer distinção entre arte e vida, o laboratório de Janô já havia começado sem que um exercício fosse formalizado. Nenhuma proposta foi verbalizada. Os olhares começaram a se cruzar e, intuitivamente, um círculo foi formado e instaurou-se um tempo para que cada um pudesse demorar-se nos olhos uns dos outros. Segundo Juliana Moraes (2012d), perguntas foram “sentidas” pelo grupo e tornaram-se fundamentais para abrir o trabalho que seria feito ao longo dos dias: quem sou eu?, quem são essas pessoas?, como são essas pessoas?, permito-me olhar?, permito ser olhado? Uma cumplicidade conectou os artistas.

Era preciso desalojar-se de si, tornar-se outro. Transitar entre o corpo físico – anatômico, do ver, do apalpar – e o corpo sutil – do olhar, do toque –, num tempo sem tempo. O primeiro gesto? Concentrar-se, “co-centrar-se”, estar dentro de si, porque afinal quase sempre se está do lado de fora de si mesmo. Desalojar-se de si deriva do mergulho profundo em si, diz Janô (Januzelli, 2009). Seu desejo? Que seja possível não pensar, aquietar o monólogo automático do pensamento para, enfim, estar-se onde se está, sem julgamentos, sem fissuras, a viver o presente como um tempo vivo.

Cuca e corpo, a divisão a qual estamos submetidos e não acordamos. Como reparar essa fissura? (...) Olhar, olhar mesmo. Tocar, tocar mesmo. Na hora de comer, comer. Na hora

de estar contigo, estar contigo. Jamais abandonar o “eu estar comigo mesmo”. A cada instante. O real é o instante, único, sempre (Januzelli, 2009, p. 35).

O foco do trabalho é a presença cênica que advém, de acordo com o ator, de uma transparência possível pelo exercício de desprogramar-se, pelo ócio e pela autoventilação, e desmecanizar-se, num tomar de consciência de ações automatizadas no palco e na vida. Estar em cena é, ao mesmo tempo, ser em cena, ser a figura na qual o artista se transmuta. Segundo ele, é notório que personalidades de reconhecida atuação de diferentes especialidades têm afirmado que o último refúgio do homem, na atualidade, encontra-se no continente das artes. “Como penetrar profundamente nessa região?”, pergunta-se (Januzelli, 2009, p. 35).

A presença de Janô nesse momento da pesquisa parece ter contaminado os artistas por uma dimensão vivencial e filosófica, a um só tempo, numa mesma dobra de fluxos entre arte e vida, num confluir entre artista e pessoa. Uma contiguidade que só se aprende, segundo ele, por meio de exercícios. “Só aprendo a amar amando. Quanto mais amo, mais refinada se torna a minha qualidade de amante”, diz (Januzelli, 2009, p. 34). A frase é uma deixa que parece conduzir a uma paráfrase dedutiva: quanto mais se “artista”⁵⁵, mais refinada se torna a qualidade de um artista. São 40 anos de uma longa experimentação em arte, influenciada pelo desafio de fazer um teatro sem palavras, em tempos de ditadura política e militar no Brasil, em fins dos anos 1960, tendo como foco um trabalho corporal que demarcou os interesses de Janô.

O ator propôs o exercício de “artistar” por meio de improvisações com temas livres (livre-livre) e com temas ou qualidades pré-definidos (livre). Atividades atravessadas, a todo instante, de perguntas tão simples quanto complexas: quem é o ator?, qual a diferença entre o ator e o homem? Como se dá a relação entre o indivíduo, o ator e a personagem?, como deve ser o treinamento do ator?, como dar forma a uma cena sem perder a espontaneidade vista em jogos simples, como pular corda? (Moraes, 2012d). Segundo Juliana Moraes, no cerne das questões está a crença de que o trabalho do ator implica numa investigação profunda em torno do “homem”. “Para Janô, o mais importante é o estado de presença, não exclusivamente cênica, mas na Vida. “Quando não se está é um tempo morto” é uma de suas frases”, destaca a coreógrafa (Moraes, 2012, p. 58). Para Érica Tessarolo,

O Janô é um senhor muito jovem que traz consigo a pulsação das perguntas não respondidas. (...) Meu caderno ficou esquisito, ganhou até desabafo, um não sei quê metafísico, filosófico, humanitário, e uma frase entre enormes aspas: o exercício é

⁵⁵ *Artistar* é um verbo que não faz parte do dicionário da língua portuguesa, mas que é usado pela pesquisadora brasileira Sandra Mara Corazza no livro *Artistagens: filosofia da diferença e educação* (2006). Ao transformar o substantivo “artista” em verbo, a autora abre possibilidades de variação em torno dos modos de efetuação inventiva do profissional das artes. Trata-se do artista como protagonista do fazer que lhe é inerente e imanente.

lembrar-se de si. Eu “sensorimemória”, muito prazer. Como, Por quê, Pra que? (Moraes, 2012a, p. 21).

Diante de tantas questões, efervescentes há quatro décadas de experiência profissional, Januzelli desenvolveu uma metodologia cuja equação contempla: o caminho dos exercícios; a sensibilização dos corpos físico e sutil; o trânsito entre os aspectos motores/físicos, emocionais e mentais, devendo o homem dar primazia à compreensão do centro emocional; e a escala dramática, na qual o foco está na escuta da gradação dos sentimentos e emoções cotidianas e na acuidade em torno dos cinco sentidos do corpo para fazer emergir o sexto sentido, o da intuição. Assim, o laboratório tencionou passar pelas seguintes etapas, descritas pelo ator no texto *O caminho do homem ao ator e o retorno*:

Laboratório da Chegada, do Aquecer/Incandescer/Desaquecer, do Brincar, do Improvisar, do Resgatar as Vivências, do selecionar os Embriões e Núcleos Dramáticos, do Articular esse material, do Repeti-lo, do Expô-lo, do Registrar a Experiência Vivida, do Refleti-la, do Adormecer, e do Recomeçar no dia seguinte, e tudo isso sem se apartar do nosso cotidiano no mundo (Januzelli, 2009, p. 35).

Alguns princípios, entre uma série elencada por tópicos, no referido texto, que orientam os procedimentos de trabalho de Janô são: silêncio, percepção de si e do outro, atentar-se para as transições entre movimentos e ações como ondas, não romper o fluxo das ações, entrar em um “não-tempo” compreendido como o “vórtice que se manifesta quando se atinge o estado incandescente” (Januzelli, 2009, p. 36), desconstruir castelos, expor-se, desmecanizar-se, desprogramar-se, circular entre o eixo do indivíduo-ator no cotidiano, o eixo do ator indivíduo no palco (sensível, aberto às relações que se são no instante da cena) e o eixo da personagem ou figura cênica criada (colocar-se em um contexto). Destaque para um deles: “das chaves” a serem caçadas para abrir “tesouros surrupiados”. Segundo Carolina Callegaro,

Janô disse, que o trabalho do artista cênico de hoje não é mais o de representar algo que seja externo a ele, mas sim o de se expor, o de expor sua personalidade (...). E neste sentido, repensei com muito carinho e cuidado na pesquisa que estamos fazendo agora na Companhia Perdida, já que escolhemos um assunto e um caminho que evidenciam esse expor-se: escolhemos buscar em nós mesmas, no que está gravado nos nossos corpos enquanto memória e sensação, assunto e material para nos comunicarmos e compor o discurso de uma nova peça da companhia. E como fazer para tornar esses materiais, que surgem da subjetividade de cada uma de nós, capazes de conversar com o público? Como não ficarmos fechadas em nós mesmas, falando apenas de nossos universos pessoais? (...) Este trabalho deve acontecer no sentido de que o Homem lembre-se de si; exercite a consciência de si mesmo e do que está ao redor, a escuta de seu corpo, do que o afeta e de como o afeta; silencie seus pensamentos analíticos e julgamentos; neutralize seus condicionamentos e tensões; desmecanize as ações (retire delas a qualidade mecânica que vamos adquirindo no cotidiano) e recupere a ação inteira, o tempo (inato) de cada ação; lembre-se e reviva seu animal (no sentido do que é natural, instintivo, do que anima, dá vida); reviva sua criança (a liberdade, o prazer, o não saber e não julgar). Ele não nos ensinou fórmulas nem exercícios com resultados imediatos, mas mostrou que tudo na vida é laboratório para o ator se este está acordado, presente,

sensível e disponível para se perceber na relação com o mundo, pois isso nos constitui e, conscientes disso, podemos trabalhar-nos (Moraes, 2012a, pp. 18-19).

Toda a complexidade da metodologia, durante o laboratório com a Companhia Perdida, foi apreendida pelo mergulho na qualidade de presença e na preparação para a improvisação livre-livre. Não houve tempo para mais aprofundamentos, nem para o desenvolvimento de processos de dramaturgização, que decorre da elaboração em cenas de elementos descobertos nas improvisações. Ainda assim, todas as bailarinas apontam, em seus relatos, a importância de sua passagem pelo projeto. A sua forma de estar no mundo e na cena influenciou profunda e diretamente os estudos que se seguiram, por estabelecem uma rede de relações, por vezes complementares, com os trabalhos desenvolvidos com Ana Terra, Gustavo Sol e pelos próprios questionamentos e descobertas com os quais se deparava o grupo. Em especial, Janô contribuiu para a efetivação da estética que a companhia encontrou para expor as *sensorimemórias* ao público.

1.1.5 Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas

– Peças curtas para desesquecer: compor com a vibração dos corpos

Corpos como protagonistas. Ênfase na fisicalidade das bailarinas. Estudos em dança que transitam entre sensações, memórias, emoções, imagens e situações, a compõem *texturas e estados de presença poética* que se fazem e se desfazem continuamente. Corpo sutil, intimidade. Corpos que insistem em se movimentar de uma determinada maneira. Sensação de estar e de respirar fora de si mesmo, de que partículas saltitam e ossos enrolam por debaixo da pele, de nunca ter se movido daquela maneira, do corpo mover-se por si próprio, de que é preciso deixá-lo encontrar os caminhos, de não ter necessidade do movimento, de acionar memórias sem nome – táteis, atemporais, em estado bruto de existência –, memórias conhecidas, memórias em *déjà-vu*, memórias que não são localizáveis pela mente e que simplesmente emergem como uma vaga impressão ou intuição de algo vivido. Ser pulsado para outro tempo e espaço. Forças e moveres até então desconhecidos em si e no outro, acesso a lugares misteriosos do corpo. Dissolver-se na energia matérica de um objeto relacional, acessar um campo de energia na relação corpo-objeto⁵⁶, abrir os corpos, atravessar uma experiência. Um corpo que não quer ser ou fazer algo, mas que simplesmente é, no tempo presente das

⁵⁶ Os objetos também são corpos na perspectiva do pensamento de Spinoza, o qual prefere tratar da afetação entre corpos, sejam eles humanos e/ou não-humanos (Deleuze, 2002). Parece possível inferir que nas relações entre corpos está aberta a possibilidade de misturas de energias matéricas, pois por esse prisma são forças que se encontram e não superfícies que se pretendem distintas e separadas umas das outras. Talvez por isso os objetos relacionais de Lygia Clark, na medida em que não têm apelo semiótico, sejam favoráveis às dissoluções de um corpo no outro, tal como descrevem os artistas que passaram pela pesquisa das *sensorimemórias*.

sensações. Corpo como extensão do movimento do mundo. Quebra de rotinas perceptivas.

Modos de se mover potentes, fortes, indomáveis. Catatonia, risco de adoecer emocionalmente, sensação de estar num trabalho físico que desfaz a própria fisicalidade. Um dedo do pé quebrado numa experimentação descontrolada, necessidade de recorrer à yoga e à musculação para retornar a si. Dançar por 30 minutos e não se lembrar do que fez, ver-se em vídeo e não se reconhecer. Desafiar as alterações fisiológicas de estados do corpo para descobrir uma gestualidade artística com combinações cinéticas e motoras inusitadas. Perceber-se por vibrações, pulsações, dimensões sensíveis. *Invenção, surpresa, existência palpável da vida*: vetores de força e de energia percorrendo as multidimensões de corpos em sobressaltos, a configurarem modos inusitados de se mover. Contiguidade entre estados e sensações. Manter uma latência viva. Não saber o que vai acontecer, mas ter a certeza de que, se houver espera e se o corpo pensar por si, algo já apreendido por alguma camada de sensação se concretizará. Permitir-se esquecer, desesquecer.

Descoberta de outras lógicas musculares, ósseas, coreográficas e dramatúrgicas. *Texturas, estados de presença poética, brilhos, olhar investigativo*. Uma dança que se desapaixona das repetições vazias de sentidos e de sensações, que não reencena, que abre os corpos para a concretude da experiência de serem tomados pelas *sensorimemórias*, as quais têm motor próprio e se revelam de maneiras impensáveis. Uma experiência que se mantém viva, conectada ao mover, a negociar com uma tentativa de estabilizar uma *textura*, e esta a escapar da lógica de fixar passos e sequências numa contagem determinada de tempo. A atenção como uma dimensão coreográfica e dramatúrgica. Ação entendida como resultado dos estados do corpo. Sons guturais, ruídos. *Fantasmática do corpo*. Atravessar a materialidade da voz e da respiração da mesma maneira que se atravessou a experiência com os objetos relacionais. Corpo subjétil. Caverna, monstros, bicho ancestral. Estar sem pele. Sensação de criar como quem está numa noite de insônia. Um cozinhar de sensações e intuições.

São diversas as camadas e dimensões do corpo que as criadoras-intérpretes da Companhia Perdida acessaram ao longo do processo de investigação das *sensorimemórias* e de criação de uma obra coreográfica. Dançar a partir dessa qualidade de vivências tornou-se também uma experiência subjétil, tal como proposto por Antonin Artaud (Ferracini, 2013). Quando Juliana Moraes tensionou aventurar-se por uma complexidade coreográfica focada nas sensações, com suas possibilidades cinéticas e motoras, para descobrir a constituição de uma outra gestualidade artística, ela acabou por propiciar que as artistas atingissem suas crenças e conceitos acerca da dança e,

simultaneamente, se auto-atingissem, pela intimidade das vivências. Processo e produto estiveram implicados, tal qual as próprias bailarinas, que se colocaram abertas, disponíveis e expostas a outras lógicas de pesquisa de uma corporeidade que se organizasse por uma radical desorganização de si da linguagem da dança que conheciam. Seguiam dúvidas a respeito da maneira de elaborar coreograficamente esse material sensível.

Diante da constelação cartografada nas linhas acima, parecia ser este o momento de acreditar nos *sinais*, nos *instrumentos* e nas *estrelas*, talvez dissesse Oswald de Andrade. Com Ana Terra e Gustavo Sol, a estranheza dos corpos disformes, trêmulos, descontrolados, caóticos, irregulares e desarmônicos foram assumidos como matérias de criação, ao mesmo tempo em que se procurava desenvolver meios de não se deixar a vibração, o calor e a energia das *texturas* esfriarem. Com Antonio Januzelli a estética foi se definindo e o corpo foi entendido como protagonista da cena. Para evidenciá-lo, simplicidade e até mesmo ausência de cenário, figurino, iluminação e trilha sonora passam a ser cogitados, num intenso diálogo com profissionais das respectivas áreas que integraram o Projeto *Sensorimemórias*.

Enquanto o formato de exibição ao público começava a se definir, diferentes estratégias de manipulação dos materiais seguiram em experimentação. Cada criadora-intérprete tinha entre 3 e 6 *texturas* desenvolvidas, as quais, ao longo do processo, foram identificadas em suas especificidades qualitativas. A partir de improvisações semi-estruturadas, as quais incorporavam à obra o próprio caráter de provisoriedade dos estados corporais, evidenciados e estudados no processo de pesquisa, a Companhia Perdida passou pelos seguintes dispositivos de organização coreográfica (Moraes, 2012a; Moraes, 2012d):

- Encadeamento simples de uma *textura* para outra;
- Encadeamento com mistura das qualidades das *texturas* na passagem entre uma e outra (*cross fading*);
- Acumulação randômica de *texturas* em diferentes partes do corpo (*assemblage*);
- Encadeamento com reiteraões;
- Aumento gradativo de intensidade e mudança de *textura* no pico mais alto;
- Mudança de uma *textura* para outra após explosão de intensidade e resultante cansaço (mudança no cansaço);
- Tomada repentina do corpo por uma *textura* de qualidade bastante diferente da anterior;
- Repetição em coro (trio) de uma única *textura*; e
- Construção de traçados simples no espaço pela insistência de uma *textura* em se deslocar.

A coreógrafa Juliana Moraes já havia constatado que as *texturas* se expandiam no espaço, mas não se organizavam temporalmente. Manipular as *texturas* no eixo do tempo implicava correr o risco de reduzir o seu grau de energia. Com a proximidade da finalização do projeto, bailarinas e coreógrafa discordavam sobre a direção a ser tomada no sentido da composição de um espetáculo. Elas perceberam que “as escolhas de organização do material influenciaram sua interpretação e vice-versa” (Moraes, 2012d, p. 61). O trabalho de lapidação avançou no sentido de articular o aprimoramento técnico e interpretativo às decisões narrativas, dramatúrgicas e coreográficas. Portanto, tratava-se de investigar como manter a sensação, compreender tecnicamente as *texturas* em suas qualidades dinâmicas, desenhos espaciais, relação com peso, as tensões, respiração, níveis, imagens, para que se pudesse retomar os materiais e ser capaz de explorá-lo objetivamente, pela identificação dos eixos principais e suas possibilidades de variação, o que incluía a exploração temporal e espacial (Moraes, 2012b). Essa lapidação e esse esmiuçar de *texturas* são reconhecidos pelas bailarinas como característicos de todas as criações de Juliana Moraes.

Não havia dúvidas de que o material surgia cheio de energia e de uma maneira considerada por elas “bonita de se ver”, apesar das estranhezas. Porém, ao mesmo tempo, Juliana Moraes encontrava dificuldade de trabalhá-lo coreograficamente, na perspectiva de uma direção. Com o desejo de tornar essa pesquisa pública, partilhada com outras pessoas, ela sentia ser preciso dar um ordenamento temporal a essa dança e enfrentar o caráter íntimo e voltado para si mesmo, no qual se encontrava o trabalho com as *texturas*, após os primeiros 9 meses de estudos. Em certos momentos, houve tentativas de alterar a ordem de uma movimentação e de criar relações entre os materiais de diferentes criadoras-intérpretes mas, depois dos primeiros esboços de composição, a resposta, em geral, passou a ser “eu não sinto assim”. Estavam dados os impasses e as questões a serem pensados, pois embora os estudos tenham sido colaborativos, haviam escolhas e definições que eram estritamente pessoais, ao mesmo tempo em que parte das escolhas, definições e encaminhamentos recaiam sobre a direção. Para a criadora,

Muitas das memórias lembradas emergiam de recantos profundamente esquecidos, e tocar tais traços de lembrança foi, ao mesmo tempo, recompensador pela vitalidade do material corporal, e frustrante pelas enormes barreiras que eles impunham. O material resistia a qualquer tentativa de objetificação para manipulação coreográfica, e foi necessária muita paciência para que cada intérprete fosse capaz de gerenciar sua própria criação durante o processo (Moraes, 2015a, p. 24).

A coreógrafa começou a ter a sensação de estar lidando com um monstro. Tal como o tipo de movimentação encontrada na pesquisa, a direção parecia desgovernada em relação a procedimentos e dispositivos coreográficos que melhor se afinassem com a realidade dos materiais. Essa tensão pode ser percebida no histórico dos nomes dos

arquivos em vídeo, que foram mudando de grafia conforme as alterações de estratégias na direção. Num dado momento, os arquivos eram “Dramaturgização”, “Improviso livre” e “Dramaturgia pianíssimo-fortíssimo”. Nessa fase, na lapidação das *texturas*, a diretora faz indicações e questionamentos às bailarinas como “ir pela sensação, pela escuta”, “é para você, para o espectador, ou para os dois?”, “qual a respiração?”, “constrói a vibração”, “não deixa a gente acostumar com a *textura*”, “não se acostume com a *textura*”, “potencializar a *textura*”, “o que está te levando?”, “é uma labareda que está aí”. Houve momentos em que Juliana Moraes parecia respirar junto com as criadoras-intérpretes enquanto as dirigia, como contaminada pela vibração de seus corpos, como a querer ajudar a encontrar e colaborar na definição dos *eixos qualitativos* em torno dos quais elas variavam; em outros momentos ela fazia indicações mais direcionadas e simultâneas, numa espécie de acumulação de provocações que resultassem em sustos e surpresas na movimentação, para que as *texturas* não se tornassem previsíveis para as próprias bailarinas e, conseqüentemente, nem para o público.

Um jeito de intervir que toma as sensações como disparador da experimentação do corpo. Uma maneira de dirigir que, embora menos incisiva do ponto de vista de uma interferência mais direta, se aproxima ao estilo do cineasta brasileiro Glauber Rocha (1939-1981), fundador do Cinema Novo, e também do ator Gustavo Sol ao longo dos laboratórios com a Companhia Perdida, na medida em que a ênfase dos três criadores está na provocação da sensorialidade. Ao que parece, eles acreditam que é *no* corpo e *por* ele, com o mínimo de mediação e de decisão racional, que os estados cênicos se configuram, expandem-se e abrem possibilidades poéticas. No DVD extra do filme *Terra em transe* (1967), em versão restaurada, lançada em 2005, atores que participaram da obra, como Paulo Autran, Hugo Carvana e Francisco Milani, são unânimes em afirmar essa linha de provocação sensorial. Paulo Autran conta que diversas cenas foram gravadas com Glauber Rocha falando ao mesmo tempo que os atores, por vezes gritando perto deles e quase não dando tempo de para perceberem o que ele queria. Era preciso apenas ser responsivo às orientações. Em fins da década de 1960, a inserção de voz e edição de som era feita em estúdio, posterior à gravação das imagens.

Apesar de tentar estabelecer roteiros mais definidos, Juliana Moraes apenas conseguiu estabelecer um encadeamento de *texturas* no qual as bailarinas dançassem juntas em duas situações: no trio e no quarteto. As artistas acreditam que talvez fosse possível encontrar um modo de todas se apropriarem dos materiais umas das outras. Mas que certamente isso solicitaria um tempo muito alargado de pesquisa e implicaria num outro processo de criação. Segundo Carolina Callegaro, houve essa tentativa quando a companhia usou as estratégias de improvisação de Janô para juntar os materiais, mas o resultado ficou estranho. Foi quando se assumiu finalmente que fariam pequenas peças.

Ainda que as relações entre elas tivessem sido experimentadas também com outros materiais, essa tentativa de composição se mostrou pouco eficaz.

Assim, depois desse bloco de pesquisa, em que já se tensionava para uma organização e formalização coreográfica, as gravações passaram a ser grafadas pelo nome que as *texturas* ganharam, como “dirigindo fogo Cacá” e “dirigindo Bel caranguejo”; e, finalmente, mais claramente como “estudos”. A partir de então, ficou definida como estratégia que cada uma criasse o seu próprio trabalho, com solos à volta de 10 a 20 minutos, uma vez que cada uma das *texturas*, em suas combinações pessoais, tinha uma lógica dramática própria. Segundo Juliana Moraes:

Trabalhar em estudos nos liberta da ideia de um único produto final, já que muitas das movimentações que criamos não dialogam necessariamente umas com as outras na simultaneidade da cena, e tentar forçar uma coerência dramática de espetáculo nos pareceu desnecessário (Moraes, 2012d, p. 61).

Com essa definição estratégica, a diretora entendeu que sua função nesse processo era a de agenciadora dos estudos, ao mesmo tempo em que cada bailarina tratou de agenciar a própria experiência⁵⁷. Diante da configuração de estudos, pareceu coerente ao tipo de material coreográfico combinar dois dispositivos de criação: os apresentados por Gustavo Sol e os utilizados pela coreógrafa Ana Sánchez-Colberg – com quem Juliana Moraes estudou no seu mestrado no Laban Centre, em Londres (Inglaterra) –, os quais são compostos por repetição, simetria, deslocamento, transposição, desenvolvimento, aumento, diminuição, variação, adição, subtração, substituição, reiteração, fragmentação, expansão, alongamento, desintegração, aceleração, desaceleração⁵⁸. Diferente dos dispositivos coreográficos tradicionais, geralmente aliados à desenhos formais do movimento e às escolhas feitas em momento distinto ao da atuação, os caminhos de Sol e Sánchez-Colberg mostraram-se pertinentes por serem mais direcionados às qualidades de movimento num tempo presente, com decisões que se fazem no calor da investigação dos corpos. Portanto, aproximam-se do modo de compor de Juliana Moraes a partir das *texturas*, das frequências qualitativas de movimento (Moraes, 2013b).

Num sentido diferente dos solos, estavam os estudos considerados “mais coreográficos”, que resultaram no **duo** “corpo e metal” de Érica Tessarolo, posteriormente nominado como “corpo em metal”, no qual a bailarina incorporada as características do material em carne e ossos (que talvez até seja um trio, uma vez que Carolina Callegaro também está em cena manipulando as hastes metálicas); no **trio**, chamado de “lesminhas” durante os ensaios e depois “trio sobre o mesmo tema”, a partir de um estudo em torno da *textura*

⁵⁷ Juliana Moraes, coreógrafa e bailarina. Entrevista realizada em 24 de Maio de 2014, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

⁵⁸ Anotações da palestra *Sensorimemórias: por uma dramaturgia do desesquecimento*, ministrada pela coreógrafa e bailarina Juliana Moraes, no âmbito do Seminário Terceira Margem/Bienal Internacional de Dança do Ceará De Par Em Par, com o tema *Dramaturgias do Corpo*, no dia 24 de outubro de 2012, no Auditório do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC), em Fortaleza (Ceará/Brasil).

arrastada pelo chão de Flávia Scheye, que surgiu da experimentação com a espuma de estofado, e que foi apresentado com Carolina Callegaro e Isabel Monteiro, com diferentes desenhos espaciais mais tradicionais, ao estilo, por exemplo, do *pas de quatre* do balé *Lago dos Cisnes*, muito embora com uma corporeidade bastante diferenciada – Juliana Moraes diz que essa sequência foi uma brincadeira com o modo de compor quando ela era professora de turmas de *baby class* –; e o **quarteto**, apelidado como “caranguejo” e divulgado como “grupo em chão” e cujas qualidades emergiram das sensações de Isabel Monteiro com os pregadores/molas. Para a diretora, as três peças eram mais coreográficas porque

você pegava o material, tirava da fonte, fazia esse deslocamento, outras pessoas aprendiam. No que eu aprendo o material do outro, eu já esfrio esse material, por mais que eu queira fazer da forma correta e tentar descobrir em mim aquilo que reverbera. Não é meu, não é minha memória, não é o meu corpo que vibrou, não é o meu corpo que está. Então, dá para trabalhar coreograficamente, dá para trabalhar combinação, repetição, todos esses dispositivos mais tradicionais. Fora isso, você tem que lidar mesmo com um tempo mais maleável, com uma estrutura mais maleável, com aceitação do que vai dar certo e do que não vai dar certo no dia, com um encadeamento muito suave de coisas. Mas há abertura para que às vezes elas aconteçam de outro jeito⁵⁹.

Dramaturgia do desesquecimento é como a coreógrafa nominou o conjunto de elementos que passaram a orientar esse modo de compor coreograficamente, no qual “não há nem encenação nem ficção, mas, sim, a concretude da experiência de relembrar pelo corpo”⁶⁰. São eles:

- Roteiros gerais preenchidos pela experiência no momento da cena (ao invés de sequências fixas);
- Paleta de *texturas* com eixos e variações;
- Dispositivos para modulações de fluxos/dinâmicas;
- Estado de presença: nublar os limites entre indivíduo e figura que se apresenta na cena; e
- Lembrar de esquecer.

Todos os estudos seguiram essa orientação e, assim, definiu-se que os solos e as sequências do duo e do trio seriam apresentados nos Ensaios Abertos *Estudos para sensorimemórias*, realizado nos dias 11, 17, 18, 24 e 25 de março de 2012, no Estúdio Guará, sala de ensaio usada no processo de pesquisa pela Companhia Perdida, no bairro de Pompéia, em São Paulo. As apresentações aconteceram em dois programas de aproximadamente 45 minutos cada, com um intervalo de 15 minutos entre eles. A ordem

⁵⁹ Juliana Moraes, coreógrafa e bailarina. Entrevista realizada em 24 de Maio de 2014, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

⁶⁰ Anotações da palestra *Sensorimemórias: por uma dramaturgia do desesquecimento*, ministrada pela coreógrafa e bailarina Juliana Moraes, no âmbito do Seminário Terceira Margem/Bienal Internacional de Dança do Ceará De Par Em Par, com o tema *Dramaturgias do Corpo*, no dia 24 de outubro de 2012, no Auditório do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC), em Fortaleza (Ceará/Brasil).

dos estudos foi modificada ao longo dos dias, assim como algumas de suas estruturas, conforme o tipo de *feedback* recebido.

Não houve um projeto de iluminação, apenas a luz da sala de ensaio. O figurino foi o mais próximo às roupas usadas pelas bailarinas nos ensaios, pois Juliana Moraes deu-se conta de que as escolhas do figurinista pareciam ainda fechar uma interpretação e uma leitura, quando o material coreográfico se evidenciava aberto, reforçando o desejo de que “cada espectador pudesse preenchê-lo com suas próprias leituras, sensações e

► **Mídia 5.** Músicas de Laércio Resende para a Companhia Perdida. Disponível em <http://bit.ly/audiopecascurtas>

interpretações” (Moraes, 2012b, p. 4). O silêncio predominou em grande parte dos estudos. Houve inserções pontuais de som, a partir de uma investigação sonora ainda em fase de experimentação, com a manipulação da voz das bailarinas, gravadas em um laboratório realizado com o músico Laércio

Resende. Considerando que o material coreográfico era abstrato e estranho, ele optou por criar texturas sonoras desenvolvidas temporalmente a partir de repetição e de pequenas variações, aproximando-se do modo de trabalhar as *texturas* de movimento. Os sons foram isolados de seus significados, assemelhando-se a ruídos e criando um universo sonoro que de algum modo ligasse os estudos das bailarinas. Não há melodia e em nenhum momento constrói-se um clímax. Segundo Juliana Moraes, “escolhemos trabalhar assim com o som para que os encadeamentos de dramaturgia fossem feitos pelo corpo em ação, e não exclusivamente pela música” (2012b, p. 3).

Um texto contextualizando a pesquisa foi entregue ao público. Em um dos trechos, foi anunciado que:

Trata-se de buscar um repertório de movimentos originados em disposições corporais simultâneas ao reavivamento de imagens, episódios e sensações, que são reativados e recriados na e pela ação motora. Os estudos apresentados reivindicam que lembranças não são registradas apenas num hipotético e abstrato âmbito mental, mas sobretudo no corpo e no corpo em movimento (Moraes, 2012b, p. 41).

Os Ensaios Abertos foram usados como termômetro para avaliar se o tipo de material coreográfico tinha resultado com um caminho de criação interessante e instigante. Para isso, todas as apresentações foram encerradas com uma conversa de pelo menos 40 minutos com o público. Houve grande divergência de opiniões. Alguns consideraram demasiadamente experimental e íntimo demais para ser exposto. Outros ficaram perdidos e confusos. Porém, para certas pessoas foi justamente a radicalidade da pesquisa e a coragem de exhibir a experiência que pareceu estimulante. A disparidade de *feedbacks* fez com que alguns estudos ganhassem força, enquanto outros se perdessem. Ao final dessa etapa, a Companhia Perdida entendeu que era preciso aceitar que não havia unanimidade. Muito embora, tivesse ficado a preocupação de que seria preciso repensar ainda mais os modos de voltar esse material para o público. A bailarina Érica

► **Mídia 6.** Ensaios

Abertos dos *Estudos para Sensorimemórias*.

Disponível em

<http://bit.ly/ensaiosestudos>

Tessarolo quebrou um dedo do pé e impôs o uso de um tênis ao figurino que seria definido para a etapa seguinte de apresentações. Isabel Monteiro incorporou proteção para cotovelos e joelhos.

Ao longo do ano de 2012, a Companhia Perdida teve o acompanhamento artístico de Gustavo Sol, manteve uma agenda de ensaios e avançou em definições cênicas, reafirmando e aprofundando ainda mais a metodologia de trabalho encontrada ao longo do processo de pesquisa, verticalizando nas lógicas singulares de cada peça. As criadoras-intérpretes encontraram nesse modo de criação um outro aspecto que caracterizam como virtuose. Os ensaios eram cansativos, exigiam dedicação quase diária, todas trabalhavam em conjunto, com extensas horas numa longa observação do outro, presencialmente e em vídeo, o que solicitou um intenso envolvimento da sensibilidade. Do técnico ao catártico, Isabel Monteiro diz que tudo foi experimentado com radicalidade, ampliando sua vivência profissional para sutilezas e complexidades. Discursos coreográficos foram elaborados, em sua opinião, tal como os discursos orais, que se desenvolvem ao vivo. Segundo ela, “ao assistir os solos das minhas colegas, fui percebendo os diferentes modos de organização que cada pessoa escolheu e as diferentes maneiras que cada material me afetava, além de aguçar a capacidade de leitura de movimento” (Moraes, 2012b, p. 13). Para Flávia Scheye, a criação implicou um outro tempo, pelo mergulho nas sensações. Nesse sentido, ela aponta que a virtuosidade esteve na habilidade e no esmero em lidar com a investigação, lapidação e manutenção de um corpo sensível em todas as fases: no processo, no que resultou dessa pesquisa como criação coreográfica e no acabamento estético.

No processo de composição coreográfica, os estudos passaram a ser chamados de peças, resultando, finalmente, no título *Peças curtas para desesquecer*, também considerado pelo grupo como uma série coreográfica, num total de oito coreografias. “Apesar de recorrente no campo das artes visuais, a ideia de seriação é bastante rara no universo da dança, que se organiza geralmente em função de espetáculos únicos” (Moraes, 2015a, p. 25). Quando apresentadas em sequência, apesar de independentes, as peças foram consideradas pelo público com coerência dramática e unidade⁶¹ de linguagem na movimentação. Juliana Moraes acredita que essa coerência se deva aos seguintes elementos: predomínio do nível baixo, ganho vertical relacionado à perda de controle do corpo, movimentos desarmônicos e descentralizados, ações de partes do corpo sem conexão direta com o resto da postura, movimentos involuntários que tanto

⁶¹ Antônio da Nóbrega, artista e pesquisador das manifestações populares brasileiras, diferencia unidade de uniformidade. Para ele, unidade indica algo em comum que atravessa as danças populares, a exemplo da música sincopada, embora elas tenham passos, cadências e vestes diferenciadas de uma localidade a outra do Brasil (Lima, 2013).

refletem como interferem na relação com a respiração e/ou voz, internalização do espaço através do foco interno, deslocamentos espaciais por meio de descontrole e centralização de movimentos e ações proximais pelo ganho de controle interno (Moraes, 2012d).

Depois de todo o processo de pesquisa e criação, o corpo evidenciou-se e manteve-se como protagonista da cena. Sendo assim, o figurino foi elaborado para enfatizar e, ao mesmo tempo, facilitar os movimentos das bailarinas. Como havia a intenção de apresentar a série coreográfica num espaço tal como a sala de ensaio, mantendo a proximidade com o público, o corte das roupas não marcou silhuetas – em especial peito, quadril e parte superior das pernas –, para evitar qualquer leitura sensualizada da obra. O tom cru do figurino foi articulado à escolha do cenário, que ocupou uma área de 13 metros quadrados, forrado com placas de papelão e com caixas do mesmo material, reforçadas internamente com madeira, dispostas no entorno da sala de apresentações, onde as pessoas podiam se sentar, assim como no chão, optando pelo nível de visualização das peças. “As caixas de papelão remetiam diretamente à ideia de mudança, quando armazenamos objetos e decidimos o que manter, jogar fora ou deixar guardado. Aos espectadores era solicitado que retirassem seus sapatos antes de entrar na grande área” (Moraes, 2015a, p. 24). A ideia era que as pessoas se sentissem incorporadas à obra, ao mesmo tempo em que o espaço ganhava uma dimensão instalativa⁶². Para a coreógrafa,

A instalação cênica favorecia a percepção do trabalho ao retirar o público do auditório tradicional, aproximando os corpos de espectadores e intérpretes (que às vezes ficavam a centímetros um do outro). A tridimensionalidade de algumas peças era favorecida pela disposição do público em todos os cantos do espaço, enquanto a frontalidade de outras era respeitada ao se colocar as caixas à frente da cena. Através de delicada orquestração das organizações espaciais, cada peça era visualmente particular e, ao mesmo tempo, pertencente a um todo maior (Moraes, 2015a, p. 25).

A iluminação evidenciou a horizontalidade do espaço e contou com recursos de focos de luz, direcionada para diferentes partes do espaço, e ainda com um conjunto de luzes suspensas, que em uma cena foram dispostas a poucos centímetros do chão, aproximando-se dos corpos a dançar em nível baixo e tingindo os tecidos do figurino com tonalidades alaranjadas. Silêncio, sonoridade dos corpos e texturas sonoras se alternavam. Tanto a iluminação como a sonoplastia foram operadas pelas intérpretes, dada a coerência de serem elas a conhecerem em profundidade os roteiros gerais das peças, cujas partituras implicavam improvisações semi-estruturadas, sem marcação fixa de tempo. Assim, as inserções desses elementos requeriam uma lógica muito afinada de percepção dos corpos, com nuances definidas somente no tempo e espaço da cena, sendo únicos em cada dia de apresentação. Portanto, era preciso estar dentro do

⁶² O figurino foi criado pela designer de moda Flávia Aranha e a cenografia teve assinatura da artista plástica Georgina Kyriakakis.

processo de elaboração coreográfica para chegar a essa especificidade em articulação aos diferentes elementos cênicos⁶³.

As apresentações aconteceram entre 2012 e 2013, em três espaços de São Paulo – Sesc Consolação, Centro Cultural São Paulo e Sala Crisantempo –, com dois programas de 45 minutos, apresentados em dias distintos. Em alguns trechos do texto entregue ao público, a experiência foi assim descrita, num resumo sucinto de um processo que, ao todo, durou dois anos:

As peças são resultado de uma pesquisa iniciada em 2011, intitulada *Estudos para sensorimemórias*. O termo *sensorimemória* foi criado intuitivamente por Juliana Moraes para falar de experiências passadas que se inscreveram fortemente no corpo e reorganizaram sua estrutura. A partir desse termo, a Companhia Perdida iniciou sua pesquisa prática e entendeu que sensorimemórias constituem uma espécie de rememoração que transita entre sensação, memória e movimento. Partindo de alguns experimentos, sobretudo o emprego de objetos no contato com o corpo (inspirados nos procedimentos criados por Ana Terra a partir da obra de Lygia Clark), as integrantes da Companhia Perdida encontraram um repertório de movimentos que permitiram o reavivamento de imagens, episódios e sensações reativados e recriados na e pela ação motora. O contato com os artistas colaboradores Gustavo Sol e Antonio Januzelli foram determinantes para a estruturação do trabalho oferecendo recursos para a manutenção de uma presença investigativa na cena. Assim, as intérpretes mantêm estratégias de relembrar e reavivar sensações sem pretender repetir ações mas sim vivenciá-las criativamente, acolhendo as mudanças e as informações do momento presente com que se relacionam.

⁶³ A iluminação foi concebida por Cristina Souto e a trilha sonora composta por Laércio Resende.



Figura 32 – Fotografias de Cris Lyra, solos de Isabel Monteiro, Flávia Scheye, Carolina Callegaro, Érica Tessarolo e Juliana Moraes em *Peças curtas para desesquecer*. Companhia Perdida, 2012, São Paulo, Brasil.



Figura 33 – Fotografias de Cris Lyra, trio, duo metal e quarteto em *Peças curtas para desesquecer*. Companhia Perdida, 2012, São Paulo, Brasil.

► **Mídia 7.** Trechos e versão integral de *Peças curtas para desesquecer*. Disponível em <http://bit.ly/pecascurtas>.

Um espaço de intimidade foi instaurado. Para Carolina Callegaro, a hipótese de que seria possível se comunicar com o público por um viés sensorial e sinestésico havia se confirmado, uma vez que houve quem considerasse o trabalho artístico como um objeto relacional, tal como a obra de Lygia Clark, através do qual as pessoas teriam sido afetadas, vivenciado sensações, emoções e até acionado memórias a partir do encontro com as criadoras-intérpretes. A bailarina sentiu-se mover junto com o público (Moraes, 2012b). Um canal de comunicação que, para Flávia Scheye, se efetivou por ter se dado *no* e *pelo* corpo, sem uma temática definida *a priori* ou articulada *a posteriori*, pois a experiência foi elaborada *na* e *a partir da* própria dança. “Lembrei do que uma convidada disse em um dos nossos ensaios, que tentava entender se nós estávamos “bem” ou “mal” enquanto dançávamos, mas não conseguia definir porque nós simplesmente ESTÁVAMOS”, destaca a artista (Moraes, 2012b, p. 15). Segundo ela, o público sinalizou ter percebido relação entre as formas de organização

das peças ao chamá-las de “roteiros”, “especializações”, “foco interno/externo”, “figuração” e “significação” e, atravessando todas elas, a palavra “intimidade”.

Uma intimidade singular, uma vez que, nos solos, não se sabia qual o traçado exato dos percursos em cena, dado que haviam roteiros gerais e improvisações semi-estruturadas. Érica Tessarolo compara a experiência com as peças à técnica de gravura. Segundo ela, durante a pesquisa, as bailarinas manipularam os corpos, através das *sensorimemórias*, identificando gestos, contornos, preenchimentos e entendendo como se davam suas organizações motoras e espaciais. As composições advindas das *texturas*, para ela, seriam semelhantes a matrizes coreográficas, revisitadas em série e com pequenas diferenças a cada performance. Porém, diferente do gravurista, “não podemos escolher as melhores impressões de nossas matrizes para expormos, mas por outro lado saboreamos a efemeridade de cada apresentação como momento único e compartilhamos isso com quem vai nos assistir” (Moraes, 2012b, p.16). Uma percepção que parece alinhada à noção de séria coreográfica, conforme o formato escolhido para a apresentação de *Peças curtas para esquecer*.

A radicalidade com que os corpos vivenciaram esse processo de criação não mudou apenas o método, os procedimentos e a maneira de compor de Juliana Moraes e das criadoras-intérpretes, mas contribuiu para alargar o próprio conceito de coreografia. Érica Tessarolo assim resume o processo:

Não posso deixar de falar que inicialmente essa pesquisa foi um processo que desestruturou meu corpo, que me fez abrir mão de padrões e descobrir novas possibilidades de movimento e expressão; e que também foi um processo no qual muitas vezes não consegui, com palavras, dar conta de dizer o que estava sentindo e fazendo. Percebi até um novo jeito de falar dentro da Companhia, emprestando termos dos *workshops*⁶⁴ que fizemos, discutindo e alargando conceitos como o de coreografia. Pois, se por algum tempo a noção de escrita coreográfica como estruturação de movimentos a serem executados em determinada sequência, com a predefinição de formas e expressividades, me foi aceita sem nenhum questionamento, hoje, depois de todos esses meses de pesquisa, acredito que ela já não se refira mais ao que fazemos. Vivenciei uma escrita de dança feita em horas e horas de ensaios, mas também diante dos olhos de quem assiste, sem hierarquia entre essas etapas; e também uma coreografia que exige um livre trânsito pelo bailarino entre interiorização e exteriorização dos movimentos durante a performance (Moraes, 2012b, p.16).

Se coreografia for considerada como escrita de movimentos no tempo-espço da cena, Juliana Moraes diz que os estudos solos tornaram-se “depoimentos sobre como cada criadora-intérprete pensa coreografia” (Moraes, 2012d, p. 65). Embora seja possível perceber a “mão da direção” ao sustentar, encaminhar e se responsabilizar pelos caminhos que surgiram no processo e na elaboração das peças, a coreógrafa acredita que

⁶⁴ Os *workshops* a que Érica Tessarolo se refere são os laboratórios feitos com Ana Terra, Gustavo Sol, Antonio Januzelli e Laércio Resende.

Nossos estudos iniciaram uma disposição dentro do grupo para falar sobre nós mesmas, sem personagens ou figuras cênicas que nos protejam da exposição direta. São nossas memórias e experiências mais profundas que tomam forma e que talvez, justamente por serem tão singulares, sejam também coletivas (Moraes, 2012d, p. 65).

Ao compor com as sensações, com a vibração dos corpos, com suas sutilezas e sensibilidades, percebendo em si campos e vetores de forças, com o desafio de manter viva uma latência e um corpo sensível, as criadoras-intérpretes abriram suas danças aos fluxos, à imanência daquilo que se sente, sem mediações. Do mesmo modo que os objetos relacionais de Lygia Clark inspiraram um mover sem imagens, ou seja, sem referentes fixos externos à própria sensação e deslocando o mapa pessoal dos sentidos, a dança que a Companhia Perdida encontrou foi feita por sensações em fluxos, em trânsitos entre interioridade e exterioridade, consciente e inconsciente, pessoal e coletivo, intimidade e dor do mundo – a exemplo da impressão de Érica Tessarolo ao mover-se com os objetos –, uma temporalidade presente e ancestral. Simultaneidades e paradoxos marcam essa experiência subjétil que transita sem direção e definição entre memórias, imagens, sensações, emoções e situações.

Um material aberto às surpresas que acontecem no percurso de criação e no momento de apresentação pública, pela escolha, na maioria dos trabalhos, por roteiros gerais e improvisações semi-estruturadas. Se por um lado há certas definições de percursos, espacializações e determinadas regras – alguma dose de planejamento e intenção –, por outro gestos, sequências, partituras corporais e tempo se definem com maior ênfase no presente, na feitura mesmo das peças, o que faz com quem que cada apresentação seja singular – com uma certa dose de descontrole. A irrepetibilidade dessa experimentação coreográfica é um traço de uma composição que faz a energia circular por *estados de presença poética* que dão vida às *texturas*, às frequências qualitativas de movimento.

As formalizações cênicas são pautadas pela lógica dos fluxos: gestualidades que insistem e movimentos que desfazem movimentos, numa criação movida pela desprogramação e reprogramação contínuas do corpo, sempre se antecipando à sedimentação das formas (Moraes, 2013b) – um traço específico do modo de criar de Juliana Moraes. Trata-se de uma corporeidade que se percebe para além de uma tridimensionalidade e aprofunda as investigações em dança pelas camadas internas e externas de si, em multidimensão. As memórias, ou mais precisamente as *sensorimemórias* que surgiram, em suas diferentes faces, mostraram-se como uma camada complexa e instigante que possibilita traçar um plano de composição a partir de um corpo em experimentação que fabula e “sensaciona”, segundo Renato Ferracini. Para ele,

Se o corpo é memória (e não possui memória), o próprio corpo é um processo de criação e autocriação constante, mesmo em modo cotidiano de estar-no-mundo. O corpo é uma

máquina autopoietica cotidiana. E, mais especificamente, na cena, uma máquina autopoietica estética” (Ferracini, 2013, p. 82).

Se memórias se fazem no mundo, como acredita a coreógrafa (Moraes, 2013a), pode ser possível dizer que um corpo se faz igualmente no mundo, assim como as sensações e a dança que delas emerge. Portanto, trata-se de uma dança-mundo.

A dança, como arte, tem essa potência de alterar ritmos, modos de (se) sentir, pensar, perceber (n)o mundo, mudando registros de referência. Por fim, “dançar é fluir na imanência” (Gil, 2004), compor-se com a vida e com ela tornar-se dança-mundo, arte-mundo” (Gonçalves, 2011).

Diante desse modo de ordenação coreográfica é possível haver a impressão de que Juliana Moraes escorre para uma dança de caráter mais performático. Mas, seria essa dança performática? Seriam as peças performances da memória (Moraes, 2013a)? Performances do esquecimento? Com um material corporal não temático, não figurativo, abstrato e estranho, com motivos dramáticos a se configurarem pelas sensações que atravessam os corpos em ato, a dimensão coreográfica amplia-se. A atenção às sensações, às alterações fisiológicas, aos estados alterados de consciência é a tônica da coreografia e não mais os movimentos em si, numa lógica de passos, questionada por toda uma geração da dança livre, depois abarcada com a denominação de dança moderna e/ou contemporânea (Louppe, 2012; Ropa, 2014). Aliás sequer as sensações puderam ser determinadas, uma vez que são retomadas a partir dos procedimentos que alteram a fisiologia dos corpos. Sensações são mobilizadas e mobilizadoras dos gestos artísticos.

Coreografia, dramaturgia e performance confundem-se. Há uma subversão e, ao mesmo tempo, uma atualização de conceitos e procedimentos artísticos. Dramaturgia do esquecimento. Dramaturgia do in/consciente, sugere a coreógrafa em sua tese de doutorado publicada em livro, quando analisou seu percurso artístico e sua produção e os modos de criar de outros criadores, mais interessados em uma atmosfera vibracional dos corpos do que com sequenciamento de passos. Dramaturgia do in/consciente diz respeito à percepção da artista sobre as relações entre os processos do inconsciente e da memória. Segundo a artista, ambos os processos desafiam um desejo pelo programático (Moraes, 2013b). No que, eu acrescento, ser sinal de um desejo instalado na maneira como o humano civilizado opera no mundo por categorizações, compartimentações, sequenciamentos lógicos cartesianos e racionais, ao mesmo tempo em que isso não parece marcar o tipo de subjetividade presente em comunidades humanas não civilizadas, onde as orientações espaciais e temporais não são pautadas sistematicamente pela linearidade e pela cronologia (Viveiros de Castro 2013; 2015).

Portanto, a dimensão coreográfica da memória é o que Juliana Moraes já intuía, percebendo como fluxo de criação e destacou em sua tese, defendida em 2011, antes de iniciar a pesquisa com as *sensorimemórias*. Uma característica que diz respeito ao modo de criar no trabalho da coreógrafa, reforçada pelo viés da sensorialidade, das sensações, do sensorial, do cinético-motor a partir do qual foi iniciado o processo de pesquisa das *sensorimemórias* e de criação das *Peças curtas para desesquecer*. E, apesar dos riscos inerentes como perder-se de si, perder-se de uma maneira de coreografar, perder-se de uma suposta identidade artística, perder-se da dança, a criadora segue fiel àquilo que “pinica” em seu corpo. Perder-se não é uma questão ontológica para a coreógrafa. As fronteiras estão abertas, os conteúdos da arte e da dança estão em experimentação e em discussão, continuamente, atravessando e alargando conceitos como o de coreografia, dramaturgia, performance. Sua questão parece ser a mesma de Oswald de Andrade: odontológica. Devorar? É preciso.

Essas são as questões que Juliana Moraes e a Companhia Perdida lançam para a criação e para pensar a dança em sua contemporaneidade. Um aprofundamento das relações entre sensorialidade, estados do corpo, coreografia, dramaturgia e performance será feito ao longo dos próximos tópicos e capítulos, em articulações com outros criadores e pesquisadores, onde o que se quer perceber é a vitalidade de um corpo movido pelas sensações na arte e na dança em contraposição a um corpo pacificado. Afinal, um corpo só é passível de ser antropofagizado quando emana potência como modo de vida. Quais são as sensorialidades dignas de devoração?

1.2 O correspondente da surpresa física em arte

– Redes sensoriais: perturbações nos circuitos das sensações e criação em dança

Madeleine G., uma dona de casa francesa de 30 anos, mãe de dois filhos que, na primavera de 1904, sob hipnose, dança em cidades alemãs movida por uma

vitalidade sobrenatural, flexível, extremamente móvel e vibrante. (...) A sua dança e a sua pantomima são um fluir, sem solução de continuidade e no estado puro, de todos os sentimentos e emoções que a música e a poesia lhe provocam (...) aparentemente sem o filtro da vontade e da razão (Ropa, 2014, p. 3).

A qualidade de seus movimentos, como o fato de tremer, cambalear, estatelar-se no chão, rir, exultar e agonizar, fazer mudanças repentinas e fulminantes, apresentar uma inquietante frenesia passiva, uma enigmática possessão, uma beleza considerada potente, uma fealdade que aponta para um mover irregular, um desnudar das emoções, um inconsciente exibido sem controle, a anulação da consciência e da vontade de ação apontam para um resultado estético alcançado por vias insondáveis, no âmbito da nascente psicanálise e dos estudos em torno do inconsciente. Críticos e especialistas em arte dessa época, destacados por Eugenia Casini Ropa (2014), falam de um estado no qual a psique é aparentemente liberada de qualquer peso e inadequação terrenos, de uma embriaguez dionisíaca semelhante às dançarinas de cultos antigos e rituais de possessão, de um corpo disponível e sensível. Considerado científico, dado que as apresentações públicas sob hipnose eram validadas por médicos, o fenômeno com Madeleine G. tornou-a conhecida como “a dançarina que dorme”, “a dançarina que sonha” e, por alguns críticos, como a “bacante dos modernos”, apesar da inexistência de uma ligação efetiva dela com a dança.

Por parte dos artistas do teatro e da dança o interesse se deu justamente em torno dessa qualidade de movência, que mais tarde observou-se marcar a estética e a poética de diferentes criadores na viragem entre os séculos XIX e XX e que seguem reverberando, de algum modo, na atualidade. Tanto que Eugenia Casini Ropa toma este fato em torno de Madeleine G. como um dos primeiros sinais da dança contemporânea (Louppe, 2012; Ropa, 2014). Isadora Duncan e Mary Wigman tiveram especial interesse pela “bacante dos modernos”, cujas qualidades de movimento influenciaram suas criações. Na dança expressionista, como mais tarde ficou categorizada a “nova dança” alemã, Wigman deu “corpo aos fantasmas, às angústias e às esperanças delirantes, mas vulneravelmente terrenas, que se agitam nas zonas mais obscuras da consciência de uma juventude desconcertada pela guerra e pela dissolução de valores” (Ropa, 2014, p. 14). Teria sido aberta, pontua Ropa, a possibilidade de dançar com as profundezas da alma viradas para fora.

Descontroles, desmedidas, perda de sentidos são elementos presentes na dança dionisíaca enfatizada pelo filósofo Friedrich Nietzsche, em escritos publicados alguns anos antes, cujo teor é semelhante ao fenômeno que se passou com Madeleine G.. Tal perspectiva também influencia artistas, sobretudo de sua época, em especial pelo fato dessa dança possibilitar um mergulho no caos da criação a desafiar lógicas de uma civilização marcada pela racionalidade em detrimento das sensações, das intuições, da inconsciência. Laurence Louppe destaca que Nietzsche previa uma arte sem representação e que “estaria mais próxima de uma “vontade”⁶⁵ ou de um desejo puro sem imagem: “um querer sem fundo”, afirma n’*O Nascimento da Tragédia*” (Louppe, 2012, p. 55).

Nessa mesma obra, citada por Louppe, apesar da ênfase em Dionísio, o filósofo pontua que é na confluência com Apolo que a arte se potencializa. Possivelmente porque Apolo não é só o lado racional e formal do zodíaco, uma vez que ele é o deus do Oráculo de Delfos⁶⁶, portanto contém nele a possibilidade de atravessar dimensões espaciais e temporais, pelo traço de vidência, o que me parece ser possível supor uma complexidade menos dual e dicotômica como é mais comum se fazer entre Apolo e Dionísio. Em trechos de *Assim falou Zaratustra*, o personagem de Nietzsche assim circunscreve a dança que se faz, simultaneamente, com a cabeça e com os pés e em cujo corpo o sangue é o espírito:

Eu acreditaria somente num Deus que soubesse dançar. (...) agora, um deus dança dentro de mim”. (...) “Ó Zaratustra”, disseram, então, os animais, “para os que pensam como nós, as próprias coisas dançam: vêm e dão-se a mão e riem e fogem – e voltam. Tudo vai, tudo volta; eternamente gira a roda do ser. Tudo morre, tudo refloresce, eternamente transcorre o ano do ser (...)” (Nietzsche, 2005, pp. 67-259).

É pela dança indígena mexicana dos Tarahumaras, dos Devirches e Aissauas, no Oriente, e pelo teatro balinês, cujas abordagens do corpo são físicas e relativas ao transe, que Antonin Artaud desafiou a linguagem do teatro a operar num meio de caminho entre o gesto e o pensamento – onde “as próprias coisas dançam”, conforme Nietzsche. Seu intuito era o de agir sobre a sensibilidade (Artaud, 2000; 2006; 2007; Uno, 2012). O estado sensível que ele vivenciou no ritual do Peyotl, junto aos Tarahumaras, em viagem ao México, em 1936, é descrito como algo que faz passar uma “vertigem assustadoramente rigorosa” (Artaud, 2000, p. 99). Segundo Artaud, sob os efeitos da dança do Peyotl ele deixou de se aborrecer, de procurar razão para viver e compreendeu que inventava a vida, o que se articulava à sua função e motivação como artista.

⁶⁵ O sentido de *vontade* em Nietzsche e explicitado por Deleuze diz respeito a uma relação de forças que afirmam a vida em sua multiplicidade, pluralidade e ação. O princípio nietzscheano de *vontade de poder* não afirma um desejo de dominar, o que faria da vontade dependente de valores estabelecidos e, sendo assim, não consiste em cobiçar ou tomar, mas em criar e em dar. E criar é inventar novas possibilidades de vida (Deleuze, 1985).

⁶⁶ A dimensão mística do deus Apolo foi destacada pela artista da dança Isabel Marques na conferência “Dança-educação ou dança e educação?”, ministrada na 3ª edição dos Seminários de Dança de Joinville (Santa Catarina/Brasil), em 22 julho de 2009, num exercício de pensar as relações entre dança e educação sem oposições.

Vibrações, vozes, ritmos enlouquecidos, sons que martelam, músculos que obedecem sem compreender, uma dança epilética são pistas que Artaud destaca para que se possa encontrar no instinto um modo de captar e irradiar forças. “Tomar consciência da obsessão física, dos músculos tocados pela afetividade, equivale, como no jogo das respirações, a desencadear essa afetividade potencial, a lhe dar uma amplitude surda mas profunda, e de uma violência incomum” (Artaud, 2006, p. 158) – uma percepção bastante semelhante à de Juliana Moraes, para quem o processo das *sensorimemórias* fez jorrar uma energia de “recantos embrutecidos do corpo”, a qual foi por ela descrita como informe, violenta, arriscada para si e para o outro (Moraes, 2015a), a produzir um corpo subjétil, em seu aspecto visceral de deformação.

Tais forças foram sentidas por Artaud quando os movimentos da dança fizeram os efeitos do Ciguri, erva ingerida pelos Tarahumaras no ritual, entrarem no corpo e alterarem o seu estado de consciência de modo a desvendar a sua própria consciência. Para atingir esse estado sensível foi preciso que o fígado filtrasse a inconsciência. E nesse sentido, Artaud faz uma conexão entre a cosmogonia indígena e a cultura tradicional chinesa, para a qual o fígado tem essa função. Portanto, é por meio de uma provocação experimental-física, a produzir alterações fisiológicas, que os indígenas acessam o espírito, a divindade, e instauram os estados do coração, ou seja, ideias, as quais são entendidas como uma compreensão de espírito, cuja natureza diferencia-se da noção de espírito para um homem branco ocidentalizado e eurocêntrico. “E para aqueles Homens Vermelhos, um Branco é um homem que os espíritos abandonaram” (Artaud, 2000, p. 44). O pajé Takumá, índio da tribo Kamayura, no Alto Xingu, região de Mato Grosso, no Brasil, compartilha de um pensamento semelhante. Para ele, “o homem branco está doente do espírito”⁶⁷.

Portanto, somente “quem está perto das forças da natureza participa dos seus segredos” (Artaud, 2000, p. 73). Esse é o mistério que a dança do Peyotl revela: torna presente a consciência, sem que ela se deixe levar por “falsas sensações”, por aquilo que está no limiar das referências impostas por um mundo civilizado. Trata-se, assim, de um rito de criação num plano de imanência e não por transcendência, diferenciando-se de uma perspectiva platônica ou cristã. As sensações, o corpo e o espírito estão no mesmo mundo, acessando nele e por ele diversas dimensões e camadas da existência.

Nesse aspecto, Artaud, assim com Nietzsche por meio de Zarathustra, para quem o sangue é espírito, parecem fazer dançar a antropofagia ameríndia de Oswald de Andrade, que em seu Manifesto Antropófago destaca: “o espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo”. Um corpo e um espírito que confluem e potencializam a existência

⁶⁷ Entrevista feita com o pajé Takumá no documentário *Medicina Tradicional*, exibido pela TV Cultura de São Paulo (Brasil), em 1993. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=XkvzRXOSd_8. Consultado a 15 de Janeiro de 2017.

por meio dessa “provocação experimental-física”, na qual não há mediação, mas um acesso direto às sensações. Experiência diametralmente oposta foi vivida por Artaud em sessões de eletrochoques, em hospitais psiquiátricos europeus. Como consequência, ele se via mergulhado em um terror de horas seguidas, com descreve. Os momentos que antecediam as sessões eram de desespero, por saber que iria perder a consciência, o domínio sobre a sua própria vontade, a sua inteligência própria. Um corpo pacificado.

Portanto, o desejo de Artaud, ao vivenciar a dança dos Tarahumaras, era, enfim, produzir um estado poético que rompesse com a mediocridade do espírito mercantil (Artaud, 2007), em favor de um espírito imanente ao corpo. Um corpo que não estivesse subordinado às instituições e organizações, que padronizam o pensar e o sentir e controlam o que consideram irregularidades comportamentais à base de choques e medicamentos que retiram a pessoa de uma experiência consigo mesma. Contrapondo-se à medicina e à psicanálise, o artista cria a noção de corpo sem órgãos, demarcando uma diferença entre esse corpo potente – tribal, subjétil, em fluxo, cuja vibração age na sensibilidade, que é orgânico e inorgânico a um só tempo, a expressar-se por meio de pedras ou metais –, de um corpo orgânico e objeto biológico, médico, higiênico, determinado, de contornos estabelecidos. Kuniichi Uno assim evidencia a aspiração de Artaud:

“É preciso que o corpo se revele à linguagem sem intermediários, e que a linguagem se abra ao corpo no vai e vem entre o cheio e o vazio, para esvaziar o corpo das instituições ou das organizações e para preenchê-lo apenas do que está entre ou fora das instituições e das organizações. (...) É um plano imanente que se adensa ao se abrir, que se desterritorializa ao se recolher. “Dilatar o corpo de minha noite interna”, exterioridade invaginada, dobrada dentro, interioridade extirpada, aberta. O corpo é a única matéria desmaterializada para Artaud. Ele é o inconsciente do inconsciente, ou a única consciência do inconsciente. Tudo o que Artaud viveu, ele o fez para descobrir a realidade deste “corpo da noite interna” (Uno, 2012, pp. 42-43).

Parece-me curioso que experiências com o corpo tão limítrofes, relativas ao um corpo desconhecido ou, antes, em sua porção não acessada em uma dada circunferência cultural civilizada, sejam associadas à dança, sobretudo se o período histórico e o contexto europeu são considerados como parâmetros de análise, pois a estética e o corpo do balé clássico eram os referentes oficiais dessa linguagem na viragem entre os séculos XIX e XX. Corpos alongados e etéreos, temáticas vinculadas a amores românticos, platônicos e impossíveis, linhas corporais definidas, passos executados com leveza, equilíbrio, perfeição e precisão, acompanhando cada acorde da música e com enredos lineares, emoções expressas sob um certo controle. Em nada se parece com materiais e corpos tão desconexos, imprevisíveis e vibráteis que passam a mobilizar os artistas, inclusive no próprio cerne no balé, a exemplo de Vaslav Nijinsky, como bailarino e coreógrafo dos Balés Russos.

São também nominadas como dança algumas das primeiras experimentações das vanguardas modernistas, que misturam as linguagens artísticas em movimentos determinados a desconstruir, desafiar e romper com as regras da arte, sobretudo pelo viés sensorial, circunscritos por RoseLee Goldberg (2012) como performances. Os exemplos que evidenciam essa relação de indeterminação com a dança passam pelo *Poema de atmosfera*, poema dançado de Valentine Saint-Point, no calor do Futurismo; a peça *Canção do peixe-voador e do cavalo-marinho*, encenada por Sophie Taeuber, no contexto do Dadaísmo, a qual foi considerada “uma dança cheia de excitação e lampejos” e “grande intensidade” (Goldberg, 2012, p. 82); e a *Dança dos gestos*, de Oskar Schlemmer, no âmbito do Teatro da Bauhaus. Nem sempre eram bailarinos que estavam em cena e curiosamente a palavra dança era associada às proposições. Diferente dessa época, na atualidade, quando não se sabe nominar uma experiência tem sido cada vez mais comum dizer que é algo performático, tal como discutido sobre o formato da série coreográfica *Peças curtas para esquecer*.

Irrracionalidade, inconsciente, universo onírico, silêncio, improvisações, movimentos feios, estranhos e intensos, uma dança dionisíaca, sentir o espaço para além da bidimensionalidade da pintura, “sensação de esquecer que é preciso ‘refletir’ e ‘conhecer’ a fim de gostar de alguma coisa” (Goldberg, 2012, p. 114) e imprevisibilidade são linhas de experimentação que atravessam não só o Surrealismo como todas as tendências vanguardistas em maior ou menor grau. O corpo e as sensações que nele e dele emergem passam a configurar um importante laboratório de criação.

Aliás, “laboratório de percepção” é como Annie Suquet (2008) adjetiva esse corpo dançante em eclosão ao longo do século XX e as questões que passam a figurar no universo da dança. Em comum a autora traça um panorama que aborda corpos e criadores em estado constante de invenção, afetados pelas vivências de percepções cinéticas e cinestésicas (Loie Fuller), dos movimentos involuntários (Isadora Duncan), das pulsações fisiológicas (Mary Wigman), das gradações de energia (Genevieve Stebbins), da embriaguez cinestésica (Rudolf Laban), do desejo de perturbar os circuitos perceptivos (Merce Cunningham), da consciência como testemunha do desconhecido (Steve Paxton) – experimentações a investigar relações tônico-gravitacionais que cruzavam arte, educação corporal, ciência e psicanálise. Nem sempre é possível saber quais as linhas de influência de um saber no outro, de um criador e especialista no outro. Para Laurence Louppe,

São exibições misteriosas e confusas, sempre à margem do visível, inadmissíveis até, uma vez que o corpo em movimento infringe a edificação da sua própria imagem e, mais ainda, as normas tradicionais dessa edificação. (...) Desde então, novos estados de corpo se multiplicaram, esquivos a todas as propostas de classificação” (Louppe, 2012, p. 54).

Essa dança que começa a se configurar fora da linguagem dominante dos passos e sequências, da subordinação à música e das hierarquias entre primeiros bailarinos (solistas) e corpo de baile, recoloca a questão da sensorialidade em foco. Afinal, as sensações foram dicotomizadas em relação à razão, a qual foi enfatizada e enaltecida, num longo processo de cisão e exclusão que pode ser demarcado a partir do pensamento platônico, da transcendência de um mundo ideal descolado do mundo real, bem como, e sobretudo, pelo projeto de modernidade instaurado a partir do século XV. Nesse período, o espaço foi recortado em quadros e geometrizado, o tempo aprisionado nos relógios e o movimento restringido, numa tentativa de afirmar certezas definitivas, manter os corpos afastados dos riscos e a natureza dominada e subordinada pelos humanos (Velloso, 2011), especialmente os ocidentais e europeus, antropocêntricos, que se tomaram como medida de todas as coisas.

O projeto de modernidade, tal como descrito por Marila Velloso (2011), cindiu sujeito de objeto, pessoa de natureza, homens de animais, pensar de sentir, quem observa de quem é observado. Tal recorte sensorial instaurou um mundo mediado por modelos calcados na objetividade e na pressuposição de uma realidade única e universal, no qual as pessoas passaram a vivenciar o mundo como algo fora de si. Até mesmo a noção, por vezes ainda viva, de que o corpo é algo que se “tem” e se “carrega” é tributário desse projeto. Restringidas as possibilidades da percepção e da sensorialidade, o que se vê é um processo no qual as instituições passaram a controlar e a deter os desejos, instintos, sensações, emoções dos corpos para fazê-los dóceis, portanto, pacificados. As incoerências dos sistemas passaram a ser abafadas tal qual uma panela de pressão que começou a explodir na viragem entre os séculos XIX e XX, haja vista a recorrência das chamadas doenças mentais, a exemplo da histeria.

Enquanto isso, estudos psicofísicos apontavam para um sexto sentido: a cinestesia. Percepção e mobilidade evidenciavam-se para os cientistas como indissociáveis. O espaço intracorporal é admitido. Segundo Annie Suquet (2008), inúmeras experiências são efetuadas. Em 1880, o cientista Charles-Samson Féré afirma que a percepção, antes mesmo da tomada de consciência da sensação e da emoção, provoca descargas motoras cujos efeitos no corpo podem ser registrados no nível da tonicidade muscular, da respiração e do sistema cardiovascular – seria a captação dessa sutileza o pré-movimento ou a pré-expressividade de que falam os artistas e estudiosos da dança, a exemplo de Hubert Godard (2006)? Um pouco mais tarde, em 1906, Charles Scott Sherrington, considerado fundador da neurobiologia, reúne no termo “propriocepção”

o conjunto dos comportamentos perceptivos que concorrem para este sexto sentido que hoje recebe o nome de “sentido do movimento” ou “cinestesia”. Muito complexo, ele traça informações de ordem não apenas articular e muscular, mas também tátil e visual, e todos esses parâmetros são constantemente modulados por uma motilidade menos perceptível,

a do sistema neurovegetativo, que regula os ritmos fisiológicos profundos: respiração, fluxo sanguíneo, etc. É este território da mobilidade, consciente e inconsciente, do corpo humano que se abre para as explorações dos bailarinos no limiar do século XX. O sensível e o imaginário nele dialogam com infinito refinamento, suscitando interpretações, ficções perceptivas que dão origem a outros tantos corpos poéticos (Suquet, 2008, pp. 515-516).

Se os sistemas eram uma obsessão no século XIX, a percepção passou a figurar no centro das atenções do século XX, segundo Brian O'Doherty (2002). Para o autor, as obras do Modernismo geraram uma angústia sensorial por desafiar os modelos de percepção de sua época. Os artistas dão vazão a poéticas que colocam em questão a própria constituição da linguagem artística. As cisões de tempo, espaço e ação do projeto moderno, iniciado no século XV, são revistas. O corpo, como laboratório da percepção, reconecta matéria sensível e pensante, descola e confunde formas, conteúdos e fronteiras. A própria noção de corpo é desafiada e ele começa a ser experimentado como aberto, permeável, poroso. Afetos e mobilidades são afirmados como indissociáveis. De acordo com Suquet, o corpo passa a ser percebido como topografia, na qual a corporeidade é vivenciada como uma geografia multidimensional de relações consigo e com o mundo, uma rede móvel de conexões sensoriais a desenhar uma paisagem de intensidades.

Nos estudos do corpo há um jogo constante que visa acessar disponibilidade, um estado de dança (Laban) e estado de presença que quebrem com hábitos e automatismos, de onde emergem tantos interesses por Madeleine G., pelas danças dionisíacas e tribais, pelos aspectos do transe, da inconsciência, dos descontroles a vazarem os circuitos perceptivos estabelecidos. No entanto, como O'Doherty frisa, quebrar com um tipo de registro de sensorialidade nem sempre é tarefa fácil. Não basta gerar uma angústia sensorial, desestabilizar os padrões, pois nesse movimento de fissuras outras referências podem se estabelecer, como por exemplo a voz do crítico ou curador de arte a dizer o que deve ou não ser valorizado.

O que o autor coloca como questionamento é se, de fato, as vanguardas modernistas, e os movimentos que delas reverberam, tiveram ou têm sucesso em suas investidas para quebrar a relação entre o que é ou pode vir a ser arte e nos efeitos que ela produz sem que seja necessário um intermediário entre a obra, o artista e quem vai apreciar e até interagir com essa outra arte. Talvez de um referente tenham sido abertos outros tantos referentes que mantêm a mediação como ponto nevrálgico a ser repensado nas criações artísticas. Talvez seja pertinente nessa inquietação a pergunta de René Magritte, exposta nas paredes de seu museu, em Bruxelas (Bélgica), em cujo teor ele questiona que certos movimentos vanguardistas estavam mais preocupados em apresentar novidades ao mundo do que questionar o porquê de suas criações.

Dá ser ainda mais curioso que se nomeie como *dança* sensações, certos tipos de gestualidade e de relações que acontecem sem a mediação das palavras e sem apelo imagético, fora da linguagem, de sentidos e significações previamente estabelecidas. São situações que implicam uma vivência de caráter desconhecido e, ao mesmo tempo, de inquietação e desassossego. Como essas sensações mobilizam um corpo a dançar? Dançam os corpos as sensações? São as sensações que dançam e fazem mover os corpos? O que dança? Como dança? Por que dança? O que se passa no corpo quando algo dança? Como essas sensações são acessadas *no* e *pelo* corpo? Que estados sensoriais produzem? De que natureza são as mobilizações sensoriais que produzem?

De algum modo a dança, o teatro físico e certas abordagens somáticas contaminadas por essas indagações parecem desejar descobrir os mesmos segredos que ligam a cabeça aos pés (Nietzsche), que façam passar algo na sensibilidade que se dá entre o gesto e o pensamento (Artaud), que façam o corpo fluir por vias insondáveis (Madeleine G.). O estado de dança sugerido por Laban (Godard, 2006) foi investigado por uma corporeidade que ele definiu como palimpsesto, ou seja, por camadas de tempo sobrepostas, tais como as escrituras que são apagadas e outras são escritas sobre as anteriores. Sendo assim, ele estava interessado em abrir o corpo para acessar os traços e as vibrações da matéria que, segundo ele, conteria a memória evolutiva. O modo de entrar nessa matéria era pela embriaguez cinestésica, despertar o sentir pelo esquecimento dos saberes adquiridos e dos automatismos, por meio da improvisação.

Para Laban, os estados da matéria, os estados do corpo e os estados da consciência formariam um mesmo tecido (Suquet, 2008). Uma provocação sensorial de algum modo semelhante ao processo de acesso às *sensorimemórias* descoberto por Juliana Moraes e pela Companhia Perdida, que depois foi abarcado, na criação, como *Dramaturgia do desesquecimento*, num movimento paradoxal entre lembrar e esquecer – no caso, lembrar de esquecer. “A dança não exprime nenhuma interioridade psicológica. Ela é fundamentalmente, segundo a expressão de Laban, o “poema do esforço” pelo qual o ser não cessa de inventar a sua própria matéria” (Suquet, 2008, p. 530).

Já Merce Cunningham faz uma provocação sensorial por outra via. Ele já não se interessava pela lógica de que os movimentos involuntários seriam um caminho para se atingir a emancipação – discurso corrente em sua época. Para o coreógrafo havia um clichê ligado à mitologia do inconsciente. Em sua perspectiva, a propalada naturalidade e a intuição podem ser culturalmente construídas, a tal ponto que o corpo pode fazer as mesmas escolhas inconscientes. Assim, ele preferiu perturbar os circuitos perceptivos desafiando o corpo a realizar distintas sequências de movimento em diferentes partes do corpo, além de sortear o ordenamento delas no momento de apresentação das peças.

Ao experimentar uma aula focada na técnica de Cunningham, ministrada pela bailarina paulista Gícia Amorim⁶⁸, senti que é preciso acionar o pensamento para dar-se conta de cada etapa da movimentação, pois enquanto as pernas, por exemplo, movem-se alongadas e pontuadas numa dada frequência e trajetória, a cabeça faz círculos em outra dinâmica e direção. Portanto, é um acesso ao corpo que não está vinculada à intuição e nem movida pelas sensações. É preciso um trabalho de atenção às sensações que são provocadas por um mover previamente definido. É o intelecto que, numa primeira instância, guia o movimento, ficando ele tão cansado quanto os músculos – o que me remeteu à célebre frase de Yvonne Rainer: a mente é um músculo. O projeto artístico do artista diz respeito a atualizar potencialidades motoras não percebidas por dinâmicas inimagináveis.

De coreografia em coreografia, Cunningham se entrega a uma verdadeira ascese da percepção, procurando espreitar seus sentidos para fazer surgirem aspectos inexplorados da estrutura corporal e de suas possibilidades cinéticas, virtualmente infinitas, uma vez que o sistema nervoso é suscetível de constante remodelação. O artista nunca deixou de insistir nesse ponto, a dança desenvolve “a flexibilidade do espírito e ao mesmo tempo a do corpo” (Suquet, 2008, p. 532).

Steve Paxton lança outros desafios à propriocepção com o Contato-Improvisação, o qual independe de um centro de gravidade, ainda controlado no trabalho de Cunningham. Na técnica de Paxton, este ponto de gravidade está sempre em fluxo e em flutuação instável e imprevisível, pois se dá no encontro de dois ou mais corpos que, apoiados uns nos outros, partilham esse fluir gravitacional por não cessarem de se mover, através de improvisação. Para ele, o corpo aprende pelas sensações nesse jogo com o próprio peso, através das conexões articulares, dos diferentes aspectos da superfície das peles que se tocam e da deformação nelas produzidas.

O seu desejo é, através desse jogo, suspender a ação do que ele chama de consciência vígil, portanto dos comportamentos reflexos, mantendo a consciência como testemunha serena do desconhecido. Um princípio semelhante, em certa medida, ao *olhar investigativo* que faz parte da metodologia de pesquisa do ator Gustavo Sol, embora com outros procedimentos e objetivos. No DVD em que explica o método *Material for the spine*, Paxton diz que escuta e acompanha a estrutura do corpo em movimento tal como um auditor, mais do que como dançarino – o que corresponderia ao que Sol nomina como diretor interno. A proposta é colocar a consciência na face mais obscura do corpo, no lado pouco visível de si mesmo, que quase sempre é esquecido pelo bailarino. Segundo ele, o corpo tem as sensações, enquanto o cérebro tem as informações. O diálogo entre o mental e o sensorial, por meio de atenção e concentração, permite que

⁶⁸ A bailarina Gícia Amorim foi convidada pela Profa. Dra. Holly Cavrell no contexto da disciplina *Escritas da Cena "Do Moderno ao Contemporâneo: Conceitos transformando a Dança"*, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UNICAMP, em 07 de Abril de 2015.

seja possível pensar com as sensações do movimento e, ao dispor de uma paleta de sensações, compor com elas. Está justamente no acesso a esse mistério sensorial o poder da dança, para Paxton.

É curiosa uma experiência vivida pelo bailarino no Euroespace Center na Bélgica, na qual, ele rodou em torno de si, sentado com a cabeça inclinada para um dos lados, por cerca de 45 segundos. Quando a cadeira parou, ao abrir os olhos sentiu-se projetado para o espaço com grande vitalidade, embora ainda estivesse sentado. Era como viver duas experiências em simultâneo: ver-se à frente e atrás de si mesmo. A esse fenômeno ele chama de alucinação vestibular. Segundo ele, o sistema vestibular e o corpo não sabem coordenar-se no espaço, apenas se situar em relação a vários sentidos de orientação, como luz, sol, posição do corpo face a outros referentes no espaço, que são processados no cérebro para dar a noção de equilíbrio – o que pode ser comprovado quando alguém está em uma estação, dentro de um trem, e o vagão do veículo vizinho se move, deixando quem está parado sem saber qual trem de fato se move e, por vezes, essa experiência produz uma vertigem sem que se saia do lugar, ou seja, sem que o sistema vestibular seja mobilizado por um impulso do corpo, mas por referentes que se movem ao seu redor. Assim, ele conclui que o espaço onde se supõe estar é fabricado pelo cérebro, de maneira artificial, e acredita que esse fenômeno seja extensível à noção de tempo⁶⁹.

Graças a esta alucinação, eu pude avaliar esse corpo, suas percepções e o fato de que, com trabalho e a descoberta de mecanismos justos, nós podemos deslizar através da malha, através desse enlace contínuo, que é a realidade. Nós podemos deslizar em um outro gênero de instante. (...) Eu tenho apreciado verdadeiramente aprender mais sobre o entrelaçamento dos sentidos graças a esta experiência, diz Paxton⁷⁰.

Dito dessa forma, me parece que Steve Paxton lança uma pista para se pensar como podem se dar as múltiplas dimensões e camadas de tempo e espaço que o corpo acessa numa experiência sensorial tal como a de Artaud, com os índios Tarahumaras, que influenciaram a sua abordagem teatral, com um *corpo sem órgãos*, bem como as vivências relatadas pelas bailarinas da Companhia Perdida com as *sensorimemórias*, nas quais diferentes sensações temporais e mesmo espaciais foram sentidas pelo corpo. Há como que um teor ritualístico a permear essas experimentações pela via das sensações e da fisicalidade.

Para Anna Halprin, a dança como ritual é um modo de fazer o espírito se manifestar através de uma ressensorialização simultaneamente cinética e cinestésica. Para ela, o ritual religa as pessoas com o que há de mais profundo em si ao ponto de desbloquear a

⁶⁹ Um poema do escritor brasileiro Carlos Drummond de Andrade, intitulado *Cota Zero*, atravessa essa escrita: Stop. / A vida parou / ou foi o automóvel?

⁷⁰ Steve Paxton (2008). DVD-Rom *Material for the spine*, Bruxelas: Contredanse. Tradução livre.

criatividade. Segundo ela, na mente há tabus que colocam hábitos e comportamentos regrados como muros a impedir a compreensão do que se passa no corpo. Sua proposta é que esses tabus possam ser colocados em movimento, atravessando três níveis de consciência, a física (pelo mover), a emocional e a mental (onde está a imaginação). Ao religar essas três camadas ou estados, pelo mover, pode haver uma reversibilidade do tabu. Talvez aqui o tabu possa ser transformado em totem, em profano, em experimentação, como sugere Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropófago. Relaxar, pesar o corpo em direção à gravidade, respirar e meditar em movimento são ingredientes desse ritual proposto por Anna Halprin.

No DVD *Danser la vie*, ela diz que em movimento a estrutura anatômica se modifica. “É preciso sentir o corpo, o trabalho dos músculos em relação ao sistema esquelético, ao funcionamento do sistema nervoso, à digestão, aos órgãos internos”⁷¹ ao longo do movimento e em conexão com o pensamento, a dinâmica e a força de inércia. Um trabalho que requer um trânsito entre sentir e pensar, corpo e mente, como ela propõe, porque o importante não é hierarquizar os caminhos de desbloqueios, mas que eles se efetuem. Anna Halprin desenvolveu boa parte de seu trabalho técnico e criativo em contato com a natureza e tem especial preferência por rituais coletivos.

A dimensão da subjetividade, ligada às sensações, parece ser a camada mais desativada do corpo no tipo de sociedade marcada pela civilidade, de acordo com Suely Rolnik (2002), por isso acessar sensorialmente o corpo diz respeito a mover camadas invisíveis e estranhas de si, até mesmo para quem está habituado a lidar com uma experimentação corporal, nesse caso os próprios artistas. Assim, seguem indagações: quais são os contornos de uma sensorialidade passível de ser antropofagizada e de produzir modos de criação em dança que desafiem a contemporaneidade? O universo da sensorialidade, como percebido pelos exemplos destacados acima pode ser tão amplo quanto específico. O modo como a sensorialidade foi sentida, percebida, vivida, experimentada, memorada, rememorada, esgarçada, desmontada, desafiada e colocada em questão *no* e *pelo* corpo das criadoras-intérpretes da Companhia Perdida, entre o projeto *Sensorimemórias* e a composição da série coreográfica *Pecas curtas para esquecer*, bem como dos artistas destacados há pouco dá indícios de que o campo das sensações não constitui uma evidência inquestionável, tal como alerta José Gil a respeito da noção de corpo:

Ora, a partir do momento em que o questionamos, ele torna-se inapreensível: encontramos desde o início perante múltiplos pontos de vista tão pertinentes uns como os outros, embora diferentes e muitas vezes inarticuláveis (Gil, 2004, p. 55).

Sensorialidade, sentir, sensações, sensorial, sensório-motor, sentidos, sensível, sensibilidade, impressões, percepções, propriocepção, percepção sensorial, sinestesia,

⁷¹ Anna Halprin (2014). DVD-Rom *Dancing Life/Danser la vie*. Bruxelas: Contredance.

cinestesia, estesia, estados sensoriais, vibração, ondas cinéticas, corpo vibrátil são algumas das palavras que parecem circular por um mesmo universo. No entanto, é preciso frisar, há imensas variações entre os artistas relativas ao modo de friccionar o corpo e as sensorialidades, com diferentes abordagens, tipo de experimentação e agenciamentos entre as relações tônico-gravitacionais, o movimento e a gestualidade em seus efeitos coreográficos, dramatúrgicos e, finalmente, poéticos. Assim que, nem todas as palavras correspondem às mesmas relações produzidas na criação. Os trânsitos entre dança e sensorialidade em cada criador comumente levam a diferentes caminhos, sendo que cada qual abre outros universos tão amplos quanto transversais e distintos.

É desejo desse estudo verticalizar as questões relativas à dança a partir dos usos das sensações considerando os paradoxos que rondam a noção de sensorialidade e seus desdobramentos enquanto possibilidade de composição de uma linguagem artística. Por vezes, as sensações desafiam a linguagem e operam fora dela, em outras reformulam suas dimensões. *A poesia está nos fatos*. O aforismo de Oswald de Andrade faz com que as redes sensoriais em curso sejam tecidas prioritariamente pelas matérias de expressão e a invenção de métodos de exploração que configurem criações.

Essa preocupação emerge de impressões pessoais que me inquietaram ao longo da pesquisa de campo porque, por diversos momentos, me vi em encruzilhadas que me pressionavam a definir sensorialidade por meio de uma análise focada na educação somática e uma série de considerações teóricas articuladas às neurociências ou ciências cognitivas. Por outras vezes, a antropologia teatral, a performance e a filosofia me pareceram caminhos igualmente seguros. Porém, a discussão em torno da sensorialidade na criação em dança requer uma abordagem mais artística, mais ligada à própria ebulição criativa e composicional.

Portanto, a composição textual da tese segue menos contaminada teoricamente, menos categorizadora dos acontecimentos e mais atenta ao vaporizar dos corpos. Uma abordagem mais cartográfica e processual, na qual sejam os próprios artistas a se colocarem em relação aos saberes. Talvez não haja mesmo como dizer *o que é* a sensorialidade. Mas sigo o plano inicial de investigar *o que se pode fazer com* ela – um deslocamento a considerar os planos de composição e não as categorizações e cristalizações de ideias, conceitos e vivências, conforme o pensamento da filosofia da diferença (Corazza, 2006). Sensorialidade é antes uma provocação dentro deste estudo e não está delimitada. É uma intuição, uma pista, um sinal. Os artistas pesquisados dão os seus contornos. A intuição me levou a alinhar autores e artistas que circunscrevem como dança uma força estranha, desconhecida, instigante e arrebatadora responsável por mover, pelas sensações, os sentidos e por fazer pensar sem imagens, portanto sem

referentes dados *a priori*, deslocando certezas, saberes, percepções e as próprias sensações.

Tarefa nem sempre fácil de ser assumida, uma vez que, como pontua Laurence Louppe (2007), é comum nos estudos de dança, mais especificamente no meio universitário, que as bibliografias produzidas se ancorem em cinco campos de análise: práticas somáticas, história da arte e da dança, filosofia, ciências do homem e aproximações cognitivas (numa tradução literal do francês)⁷². Para não incorrer no risco, por vezes, de tratar sobremaneira dos outros saberes em detrimento de análises produzidas no calor da própria dança, a escrita segue apontando questionamentos que emergiram de artistas e bibliografias que tenham sido produzidas, prioritariamente, por eles ou pensadores que tenham o viés sensorial como bússola dos saberes. As redes sensoriais em curso atravessam, de alguma maneira, essas cinco áreas do saber, dadas as transversalidades da dança, porém sigo com ênfase nos procedimentos de acesso às sensações apontados pelos artistas pesquisados no Brasil.

1.2.1 Houve um estouro nos aprendimentos

– Fissuras e aproximações entre educação somática e criação em dança

Uma das primeiras surpresas no percurso de campo se deu em relação à Educação Somática, a qual me parecia um campo fértil e evidente a ser explorado para analisar e dar os contornos do que estava a entender como sensorialidade, dado que os princípios de praticamente todas as linhas somáticas se aproximam a determinadas abordagens da dança (Strazzacappa, 2012), a ponto de ser bastante comum bailarinos terem contato com esse tipo de abordagem. No entanto, me deparei com uma recorrente afirmação de alguns artistas ligados à Companhia Perdida, na qual apontam um descompasso entre os métodos somáticos e as questões que movem a criação em dança. Portanto, há mais mistérios entre os universos da sensorialidade, das abordagens somáticas e da criação do que pode supor uma vã compreensão da arte, talvez dissesse Shakespeare nessa encruzilhada. O mesmo desconforto senti em relação ao domínio do Teatro Físico, apesar da fisicalidade, dos estudos em torno dos estados de presença e da disponibilidade para a experimentação serem pontos de encontro com a dança. Longe de esgotar as relações, sempre dinâmicas e em atualização, entre as artes do corpo, a Educação Somática e o Teatro Físico, darei vazão às indagações sob a perspectiva da criação.

⁷² “Dans le même temps, l'intérêt pour les pratiques somatiques mais aussi pour l'histoire de l'art et de la danse, la philosophie, les sciences de l'homme, pour d'autres approches cognitives encore se développait dans la communauté chorégraphique” (Louppe, 2007, p. 8).

Em comum, as bailarinas da Companhia Perdida ponderam que, embora as abordagens somáticas primem pela disponibilidade do corpo à experimentação, o que contribuiu para o mergulho vertiginoso no processo das *sensorimemórias*, elas não configuram, em si, um trabalho que dê conta das questões da criação artística e estética. Com vivências em Contato-Improvisação, no Estúdio Nova Dança, Carolina Callegaro acredita que a exploração da organicidade do corpo, focada em despadronizar hábitos motores e comportamentos e em ampliar os repertórios e percepções dos sentidos, por um lado potencializa o trabalho artístico, mas por outro pode formatar um corpo reconhecido por uma dada técnica somática. Para ela, alguns caminhos internos acabam por ser mapeados. Uma inflexão próxima a de Cunningham em relação ao procedimento de embriaguez do movimento usada por Laban.

Flávia Scheye observa que os laboratórios realizados com a Companhia Perdida não apresentaram novidades, do ponto de vista do tipo de exploração do corpo, dada sua experiência com abordagens somáticas como a técnica Klauss Vianna, por intermédio de Zélia Monteiro e Neide Neves, e Eutonia, através de Rosa Hércules, iniciada na graduação em dança. No entanto, foi a primeira vez que aprofundou um trabalho artístico com um corpo sensível e mais perceptivo. As sensibilizações do corpo, no âmbito dos laboratórios, não eram o fim em si do processo, mas um procedimento para gerar materiais e estes, sim, tornaram-se o foco da criação em dança, embora também eles ainda não configurassem uma composição coreográfica. Portanto, é possível perceber que a bailarina segmenta essa experiência em três camadas de acesso à sensorialidade: a mobilização sensorial; a identificação de materiais potentes para a pesquisa em dança; e o trabalho de composição que resultou em uma série coreográfica levada a público.

Para o ator Gustavo Sol, a Educação Somática faz com que os seus praticantes se tornem sencientes, ou seja, cientes das próprias sensações e experiências, do próprio corpo e do corpo do outro. Porém, não é comum que ensine a manipular esses processos artísticos, como obras de arte, como modos de articular a linguagem artística, embora aponte essa possibilidade. Ele questiona, ainda a noção de educação do ponto de vista somático, extensível à arte, pois percebe que algumas abordagens abrem os canais sensoriais, hipersensibilizam os praticantes e não oferecem recursos para que eles saibam como lidar com as próprias sensações, sensibilizações e mobilizações resultantes na relação com o mundo. Um exemplo é o fato de Érica Tessarolo ter se ancorado na ginástica para lidar com a sensação de um corpo que estava a se desfazer nos ensaios das *sensorimemórias*.

Esse cuidado, segundo o ator, é prudente e requer um envolvimento tanto estético quanto ético na medida em que o que se deseja é fazer frente a um mundo que pede um amortecimento da camada sensível para que as pessoas estejam subordinadas aos

discursos ficcionais das instituições. Nesse sentido, Gustavo Sol retoma o argumento de que é preciso articular técnica e criação, tal qual educação ou abordagem somática aos processos criativos, para que os trabalhos em torno da sensorialidade sejam feitos com maior responsabilidade no que tange as relações entre artistas/pessoas *com* o mundo, tornando essa relação paradoxal e não pacificadora das sensações, sensibilidades e subjetividades.

Juliana Moraes tem uma percepção um tanto paradoxal do corpo na técnica e na criação. Para ela, todas as informações que fazem parte de um treinamento estão conectadas no corpo, tanto que, mesmo em experimentações mais desafiadoras, ainda é possível perceber os caminhos da inervação, o alongamento. E isso faz, em sua opinião, os materiais emergirem plasticamente interessantes. Ao mesmo tempo, como diretora, ela diz que a desorganização corporal no processo das *sensorimemórias* foi tal que não houve sequenciamento de passos, nem lógicas de movimento que pudessem ser minimamente controladas e compreendidas. Tanto que as bailarinas, a despeito de toda a vivência técnica e somática acumulada, machucaram-se em determinados momentos, a exemplo de um dedo do pé quebrado de Érica Tessarolo, que adotou o tênis em sua criação, e do tipo de exigência das articulações de Isabel Monteiro, resultando no uso de cotoveleiras e joelheiras incorporadas ao figurino. Um limiar tênue entre mergulho na criação e confiança nos próprios recursos sensório-motores.

Ana Terra compartilha da inquietação dos artistas vinculados à Companhia Perdida e diz já ter criticado o que chama de um deslumbramento excessivo com a experiência somática na dança, limitada a um teor hedonista, no qual o foco está no prazer de perceber o próprio corpo em detrimento de uma pauta estética. Segundo ela,

Tal preocupação é pertinente, mas, talvez, o fator responsável por desvios dessa ordem seja a fragilidade que ainda identifico em campos específicos de formação dos artistas da dança, como a improvisação e a composição coreográfica. Ou seja, o problema não é a incorporação da abordagem somática, mas sim a falta de uma devida contextualização e compreensão do sentido da ação empenhada (Costas, 2010).

Há uma longa discussão entre autores que evidenciam aproximações entre dança e Educação Somática, sobretudo nos aspectos profiláticos, técnicos e expressivos (Cohen, 2015; Fortin, 1999; 2011; Fortin, Vieira e Tremblay, 2010; Wosniak e Marinho, 2011; Miller, 2007; 2011; 2012; Velloso, 2011; Costas, 2010; 2011c; Strazzacappa, 2012). Porém, a relação com a dança sempre acaba sendo justificada como um “algo mais” que proporciona melhor presença de cena, melhora na qualidade expressiva do artista por tornar o corpo mais disponível e bem treinado, ampliando suas capacidades sensório-motoras e técnicas. De acordo com Isabelle Ginot (2010), a maior parte das referências bibliográficas, no esforço de afirmar a eficácia desse campo do saber, dedicam-se a

comprovar cientificamente os benefícios das técnicas somáticas não apenas no universo da dança, mas no âmbito terapêutico.

Com isso, instaurou-se uma crença que visa generalizar e postular pela lente da ciência experiências relativas aos saberes sensíveis cujas naturezas são singulares, únicas e auto-referentes, o que, para a Ginot, é uma incoerência no cerne do próprio discurso somático, pois não há como criar generalizações diante de vivências pessoais. Esse afã cientificista, a meu entender, coaduna-se a uma outra crença que já foi bastante difundida e discutida de que quem faz balé clássico está apto para atuar com eficiência em quaisquer modalidades da dança. Por um caminho contrário, da não codificação de técnicas e da despadronização do movimento, o elogio excessivo à Educação Somática pode incorrer numa crença semelhante. Há que se considerar a existência de uma gama de possibilidades de usos do corpo e de situações a desafiá-lo que não passam, necessariamente, por esses tipos de registro e podem inclusive colapsar suas referências, haja vista o trabalho de pesquisa da Companhia Perdida. No entanto, tal como as discussões relativas ao balé clássico, as abordagens somáticas não são passíveis de descarte, apenas de revisão de uma perspectiva colonizadora do uso de determinadas técnicas e abordagens.

Maíra Santos (2016) também questiona se não seria “redundância criar uma nova categoria – a do campo somático – para compreender práticas da dança, sendo que seus componentes já se encontrariam dentro do campo da arte?” (Santos, 2016, p. 88). Afinal, a ampliação de repertórios, a exploração de espaços internos e de diferentes camadas de percepção, a consciência de si, do outro e do espaço, a sensibilização a partir de uma “escuta do corpo”, a expansão da propriocepção em diferentes estratos, dos articulares, musculares, ósseos, entre outros, são possibilidades de acionar a sensorialidade que atravessam tanto os campos somáticos como artísticos. O risco, segundo ela, é de incorrer na desvalorização de técnicas estruturadas de dança.

Como dito por Ana Terra, é interessante rever o sentido da ação empenhada ao que ela nomina como *trânsitos somático-dançantes* (Costas, 2010), os quais talvez sejam potencializados quando são artistas da dança a desenvolverem técnicas e linhas de abordagem somáticas (Strazzacappa, 2012) ou dela se apropriarem. Nesse tipo de linhagem, o movimento, de acordo com Márcia Strazzacappa, é fundamental para a consciência de si, do outro e das relações com o mundo, diferente de outra vertente na qual foram desenvolvidas técnicas em que o corpo fica em pausa ou em pequenas movimentações. No Brasil, um exemplo de prática somática aliada à dança é a Técnica Klauss Vianna, cujo mentor, na década de 1940, inquietou-se com o descompasso entre o que sentiu ao ver um espetáculo de balé, que o motivou a matricular-se em uma escola

de dança, e a decepção ao fazer aulas com movimentos que lhe pareceram tão limitados e sem vida.

Com isso, Klauss Vianna transitou por outras linguagens artísticas e territórios, estudou anatomia e cinesiologia, interessou-se por pinturas e esculturas. Ao atuar como modelo vivo para artistas plásticos, investigava, em pausa, as relações musculares e articulares com as musculaturas afetivas e o que seria a expressão impressa nos corpos. Foi quando entendeu que a dança estava dentro de cada um e que não havia regras e modelos prontos para a expressividade, a qual poderia ser encontrada pela sensibilização e percepção de si. Ele desenvolveu uma metodologia, junto com sua mulher e filho, Angel e Rainer Vianna, que depois foi nominada e sistematizada por Jussara Miller como “escuta do corpo” (Miller, 2007; 2012), na qual estimula um estado de prontidão no corpo por meio de tópicos corporais que são sugeridos para investigações tanto no contexto de sala de aula como para a cena⁷³.

O ator brasileiro José Wilker passou por uma preparação corporal com Klauss Vianna, no Rio de Janeiro, quando foi desafiado a “falar com os pés” no espetáculo *O arquiteto e o imperador da Assíria* (1970), com texto de Dante Alighieri. Como dar expressividade aos pés? Segundo ele, o bailarino exercitou sua disponibilidade para perceber e notar cada parte do seu corpo em suas possibilidades e potencialidades, de tal modo que o ator sentiu que deixou de subir ao palco como quem vai a um palanque. Segundo o ator:

Me deparei com um verso do Drummond que diz “penetra surdamente no reino das palavras”. E eu acho que esse é o melhor resumo do que é *acting*. Eu juntei todo o universo de descoberta do meu próprio corpo junto com essa ideia. E isso para mim, até hoje, é o meu método, se é que eu tenho algum. É a descoberta do meu corpo, das possibilidades dele, da capacidade de expressão dele, aliada a um penetrar surdamente no reino das palavras. Isso **parece meio poético, mas é bem prático**. (...) Diferente de outros diretores, o Klauss não tinha uma forma final. Os diretores querem que você reproduza aquela imagem que ele tem na cabeça dele. Essa imagem interessa a ele. Essa imagem é uma reprodução dele. O Klauss perseguia uma imagem que ele via na gente e que de alguma maneira podia se associar, podia ser uma tradução da imagem adequada para aquele momento, para aquela cena, para aquela ideia.⁷⁴

⁷³ Os princípios da Técnica Klauss Vianna são detalhados em Miller, 2007; 2012 e Neves, 2008a; 2008b.

⁷⁴ Entrevista de José Wilker, no Acervo Klauss Vianna, realizada em 15 de Junho de 2007. Disponível em: <http://www.klaussvianna.art.br/acervo.asp>. Consultado a 20 de Janeiro de 2017.

1.2.2 Fatos estéticos

– *Trânsitos somático-dançantes*⁷⁵ na criação de Mariana Muniz e Jussara Miller

A criadora Mariana Muniz opera no limiar dos *trânsitos somático-dançantes* e na fronteira, já bastante borrada, entre a dança e o teatro. Ela tem formação em balé clássico e trabalhou com Klauss Vianna, o qual foi responsável pela sua mudança do Rio de Janeiro para São Paulo. Ambos se interessaram, embora em momentos distintos da vida, pela Eutonia⁷⁶ de Gerda Alexander, cujo foco está nas variações tônicas. Segundo Mariana Muniz, há influências dessa abordagem em Klauss Vianna, justamente pelo despertar da sensorialidade no movimento e na percepção das sensações. Uma das estratégias que ligam o aspecto somático ao dançante, para ela, é a atenção voltada para o que move o intérprete, pelas sensações físicas internas, por meio das relações ósseas, musculares e tônico-gravitacionais. Esse afinamento perceptivo oferece âncoras que correspondem a estados e imagens interiores, usos da respiração, tipos de postura, maneira de se articular enquanto o movimento acontece. A pele é o elo que cria trocas entre as camadas externa e interna do corpo.

Depois de horas de experimentação, por vezes focadas apenas em sentir o apoio dos pés no chão, ela descobriu outros lugares por onde vivenciar os movimentos e expressá-los. A descoberta era de um corpo energético, um corpo de sensação que, para ela, vai além da noção de kinesfera de Laban, pois não se limita à dimensão do movimento na esfera mais objetiva de alcance no espaço, diz respeito à captação de forças que o envolvem. Diante dessa perspectiva, pela primeira vez ela se sentiu dançando dentro de si mesma. Até então, se via fazendo o balé clássico e a dança moderna como se fosse um outro a se observar – tal qual o projeto de percepção moderna segmentada sob a perspectiva do século XV. Essa experiência a fez reposicionar-se em relação à lógica de passos a serem reproduzidos que havia aprendido. A artista percebeu que, antes, enquanto seu corpo movia-se, o universo mental criava uma narrativa descolada da ação. A inquietação em romper com essa lógica, segundo Mariana Muniz, é da mesma natureza de Merce Cunningham, quando ele abandonou os temas externos para fazer uma dança permeada pelo próprio mover dos corpos.

É com essas estratégias que a artista cria seus trabalhos junto à Cia. Mariana Muniz de Teatro e Dança, cujo trabalho transversaliza relações entre movimento e palavra, poesia e dança. Acompanhei ensaios do solo *D'Existir*, realizados logo após a temporada de estreia, realizada entre março e abril de 2015, quando houve apresentações em cinco

⁷⁵ *Trânsitos somáticos-dançantes* é um termo usado por Ana Terra em sua tese de doutorado (Costas, 2010) que me fazem pensar nas relações de criação em arte dos artistas pesquisados no presente estudo.

⁷⁶ Para saber mais sobre Eutonia, há entrevistas com Gerda Alexander, criadora do método no livro de Violeta Hemsy de Gainza (1997). *Conversas com Gerda Alexander: vida e pensamento da criadora da eutonia*. São Paulo: Summus.

idades paulistas, além da capital – Lençóis Paulista, Guarulhos, Suzano, Santana da Parnaíba e Votorantim. Essa criação tem referência poética no texto *Mal Visto Mal Dito*, de Samuel Beckett. Trata da história de uma andarilha idosa que se vê às voltas com uma série de indagações em torno do sentido de seus movimentos, um corpo que revê suas trajetórias. A corporeidade da artista em cena gira em torno de paradoxos que reverberam, à partida, o título da peça, se apenas ouve-se a sua sonoridade: *D’Existir* como “desistir” ou “de existir”. Um jogo sonoro que segue no texto, dito pela personagem ao longo do espetáculo, a intercalar-se e conjugar-se com os movimentos, tais como: “em frente” (direção) ou “enfrente” (enfrentamento)? O ritmo é de um coração “que pena, que pena”, de pluma, de dó e/ou de alma penada a penar?



Figura 34 – Fotografias de Cláudio Gimenez, espetáculo *D’Existir*, criado e encenado por Mariana Muniz, 2015, São Paulo, Brasil. Acervo MUD – Museu da Dança/ Cia. Mariana Muniz de Dança e Teatro.

A atmosfera que desliza entre sensações, significados e signos permeia o corpo de sensações, os estados sensoriais, ou estados de dança, conforme Klauss Vianna, criados por Mariana Muniz. Há um texto de partida para a criação que não se sobrepõe e sim se compõe com o tipo de movimentação coreografada. A artista investiga em si as reverberações poéticas do texto e, somente depois, faz as configurações entre palavra e movimento, tendo o gesto como ponto principal para as definições cênicas. Dramaturgia e coreografia se misturam, numa perspectiva semelhante ao que Juliana Moraes percebe acontecer em *Peças curtas para esquecer*, na qual entende não haver separação entre movimento – de um lado (por vezes compreendido como o que corresponde à coreografia) –, e definições relativas a uma narrativa, mesmo que não-linear, texto, cenário, figurino, iluminação, de outro (dramaturgia). Portanto, é a proposta sensorial que organiza todos os elementos formais da cena. Nesse sentido, não se repete aquela

impressão que Mariana Muniz tinha antes de trabalhar com Klauss Vianna, de que os passos eram descolados de uma ação.

De que maneira as sensações movem o corpo nessa articulação entre texto e estados de dança? Ao participar dos ensaios de *D'Existir*, vivenciei aquecimentos feitos a partir dessa relação entre Eutonia e Técnica Klauss Vianna. A abordagem da artista é de soltar as articulações e liberar as tensões a partir de uma massagem dos ossos feita pela musculatura, o que se dá pelo corpo em movimento. A atenção volta-se para si. Mariana Muniz propõe um abandonar-se em si, no sentido de que o corpo já sabe o que faz e pode se permitir não saber. Dessa estranheiridade em si, é possível sentir outras possibilidades de um mesmo percurso de movimento sem que ele se prenda a códigos já mapeados – de onde o corpo abre-se à diferença na própria repetição. Em duplas, o mover é produzido pelo toque do outro, com especial atenção à qualidade desse contato de peles, em seus micromovimentos e de uma presença de um corpo a reverberar no outro. Uma zona de sensações inusitadas emerge, segundo a artista, e são percebidas a partir de um observador que opera dentro de si. São dispositivos para manter o pensamento conectado às sensações, produzidas pelo mover, sem ater-se ao que virá, simplesmente deixar acontecer. “Nem ser, nem ter sido, nem poder ser”, “tudo já se mescla, coisas e quimeras”, diz a personagem beckettiana.

Um corpo sensível é aberto nos ensaios para dar passagem a um corpo de sensações investigativo e que se apoie no sentir da fisicalidade para que gestos, memórias e emoções possam emergir e serem apresentados sem cair na representação. Nesse sentido, Mariana Muniz prefere lidar com a noção de coreografia como pauta e não como sequenciamento de passos, embora uma partitura gestual esteja determinada e se repita em todas as apresentações. Sua questão é: como resgatar uma sensação e repeti-la em gesto? Como voltar ao material que foi criado para formatar uma cena?

O que é esse movimento que nasce aqui e agora de improviso, que você não sabe o que vai acontecer, que só se dá no momento em que acontece e, quando você tenta resgatar, que tipo de resgate você faz, as escolhas que faz e por que algumas coisas ficam selecionadas e outras não? Quando você vai se movimentar na cena, você tem esse material como âncora e deixa aberto para o que vier. Como essa relação entre o que está pré-elaborado, fechado, e isso que acontece no momento, como é que se dialoga com isso em tempos diferentes?⁷⁷

Para a artista, é preciso dar-se conta de que no corpo estão as histórias pessoais, influências e afetações ocorridas ao longo da vida e o espaço para o novo, para o desconhecido, se dá nessa relação de experiências, codificações e processos acumulados. Não há o que se temer porque, em criação, o corpo se abre ao desconhecido ao seguir na direção dos impulsos mais internos. É nesse espaço de

⁷⁷ Mariana Muniz, bailarina, coreógrafa e atriz. Entrevista realizada em 24 de Abril de 2014, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

► **Mídia 8.** Trecho e versão integral de *D'Existir* e trecho de ensaio em estúdio. Disponível em <http://bit.ly/dexistir>.

criação que, para ela, o novo está a acontecer pois, quando há a sensibilização para mergulhar em si, o que está no corpo pode ser sentido de outra maneira. Assim, não é preciso estar refém de uma ideia de novo, de novidade, que em si não é nova, para ela, no campo das artes. O novo são essas outras

descobertas de si, das relações com o próprio movimento.

Esse espaço de criação, eu acredito que é esse espaço do encantamento com as possibilidades que já estão ali e que eu não estou vendo e que, de repente, eu posso vir a ver. E, para isso, o que eu tenho que trabalhar em mim? O medo do velho, o medo de não ser novo.⁷⁸

Trata-se de operar com esses dois tempos, o do já feito e o do desconhecido, por vir. A dança, portanto, pode ser aquela que se inventa, tal como diz o artista visual Hélio Oiticica. Ao assistir um documentário no qual ele tratava da relação entre o samba e os parangolés, obras visuais para serem vestidas e movidas no espaço pelo corpo, Mariana Muniz deu-se conta de que uma obra só ganha vida se o movimento acontece. Se é assim, ela entende ser possível dizer que o corpo é um parangolé⁷⁹.

Nosso corpo é uma obra que se faz e se refaz a cada dia. O que só acontece se a gente se movimenta, se a gente dança. (...) Nosso corpo é tecido, é feito de tecidos, como os parangolés. E tecidos diferentes: a pele, a musculatura, os ossos, gordura, sistema circulatório, sistema digestivo, musculatura lisa dos órgãos internos. São tecidos muito diferentes que nos compõe e tudo isso ganha movimento quando? Isso ganha vida e é algo que vale a pena a gente mergulhar profundamente quando a gente dança, quando a gente atua, porque para mim não é só a dança⁸⁰.

De onde pude compreender o modo de Mariana Muniz ensaiar e até mesmo de analisar cada apresentação. Ela faz e refaz uma mesma cena sempre com a preocupação de uma primeira vez. Lapidada, sem parar, cada estado sensorial, no que ele mobiliza a dança, por vezes em silêncio, em outras usando uma música diferente das apresentações públicas. Solicita impressões a quem assiste, grava e revê os ensaios para dimensionar se as sensações se materializaram. A concepção do figurino de *D'Existir* foi um desdobramento desse viés sensorial. Inspirada pelo universo de Hélio Oiticica, na trilogia que antecedeu essa obra, ela optou por uma colagem de peças com resquício de mangas e lapelas de paletó, pedaços de calça e plissados de saia como que perdidos e emergindo em partes inesperadas da roupa que ela veste em cena – um figurino que se aproxima da ideia de um parangolé.

⁷⁸ Mariana Muniz, bailarina, coreógrafa e atriz. Entrevista realizada em 24 de Abril de 2014, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

⁷⁹ Inspirada pelo universo criativo de Hélio Oiticica, a Mariana Muniz compôs quatro coreografias com a sua companhia: *Parangolés* (2008), *Nucleares* (2009), *Penetráveis* (2011) e *In-corpo-r-ações* (2012). Apesar de um especial interesse pelas relações entre as obras de Hélio Oiticica e a dança, razão inicial do contato com a artista, o foco da pesquisa de campo era o acompanhamento de criações que estivessem em processo e que tivessem a sensorialidade como estratégia de investigação.

⁸⁰ Mariana Muniz, bailarina, coreógrafa e atriz. Entrevista realizada em 24 de Abril de 2014, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

“O ouro é saber o que se deu na forma”. E acrescenta “o movimento é só a ponta do iceberg. O sentir é o mergulho, o que te dá lastro. E o modo de mergulhar é de cada um. Isso implica muito trabalho”⁸¹. Esse trabalho de “escuta do corpo” é longo e requer um processo de desenvolvimento da sensibilidade, desde observar a si e ao outro, parar, olhar, checar, verbalizar, sentir novamente, eventualmente transmitir um gesto para outra pessoa. Não se trata apenas de sentir, mas de ligar a sensação com o pensamento e por vezes com a fala. Um tipo de criação que nem sempre atinge todo tipo de público. Mariana Muniz acredita que aproximar as pessoas da sensorialidade pode contribuir para tirá-las de um estado de dormência (um corpo pacificado) para o lado sensível, dado o grande apelo imagético e publicitário para os modelos de corpo apresentados como objetos de consumo, cuja aproximação com a fisicalidade se dá por um desempenho mais focado numa perspectiva esteticista.

Senti a concretude dessa discussão ao participar de uma oficina ministrada pela artista na tarde que precedeu uma das apresentações do solo *D’Existir*, em Suzano, no espaço Contadores de Mentira, em 18 de abril de 2015. Entre os comentários dos participantes, pessoas da comunidade local, de diferentes formações e interesses, uma delas disse ter sentido pela primeira vez uma tridimensionalidade em si. O que parece confirmar que um trabalho artístico focado nas sensações tem uma potência de recolocar as relações entre tempo, espaço e ação, cindidas pelo projeto moderno de mundo. Um projeto que segue reverberando nos corpos contemporâneos, sejam eles ligados ou não à dança ou às artes da cena. Dessa maneira, propostas artísticas que ativam a sensorialidade pelo aspecto vivencial e experimental, em que o corpo possa ser um parangolé, portanto estado contínuo de experimentação, indicam pistas para uma religação dessa corporeidade numa contiguidade e confluência entre a dimensão pessoal, de si, com a dimensão do mundo, a fluir por um corpo de sensações, por um corpo energético a friccionar um corpo sensível na multiplicidade das dimensões que configuram uma existência.

Colocar o corpo em estado de criação, em fabulação, é a proposta do diretor teatral Norberto Presta para fazer a passagem dos estados sensoriais, estados de presença, estados físicos à criação artística. Entrar em estados corporais por uma provocação sensorial, segundo o diretor, é instigante como caminho, mas não configura, em si, um fazer artístico, tanto na dança como no teatro. Assim como um trabalho somático em si não faz, necessariamente, com que um intérprete tenha condições de compor coreograficamente, como apontam as bailarinas da Companhia Perdida. O desafio da criação numa experimentação dessa natureza é, para Norberto Presta, atingir estados

⁸¹ Diário de pesquisa de campo. Anotações de conversas com Mariana Muniz realizadas durante o ensaio de *D’Existir*, em 06 de Julho de 2015, no Espaço Ghut, São Paulo (Brasil).

► **Mídia 9.** Sugestão:

seguir a leitura com a trilha sonora de *Nada pode tudo*, de Christian Laszlo.

Disponível em

<http://bit.ly/jussaratrilha>.

nos quais o corpo, tanto do bailarino como do ator e do performer, deixa de operar pela perspectiva do relato e da ação dramatúrgica para se concentrar e se orientar pelo movimento, pelo acontecimento físico, em seus impulsos e dinâmicas, ao que ele chama de *dança*.

Trata-se de uma fabulação que por vezes acontece no cotidiano, quando nos deixamos nos levar por uma música, por exemplo, simplesmente vivendo uma certa sensação que percorre o corpo, sem qualquer intenção ou expectativa anterior ou posterior, apenas tomados por algo que nos move. Esse tipo de acontecimento se complexifica quando o que se deseja é vivenciar essa mesma qualidade de mobilização, porém em estado de criação cênica. Esse fluir nas sensações implica, para o diretor, articular uma rede de relações que tramam as percepções de si, do outro e do espaço, pois ao estar atento a esse encontro o corpo, em processo de criação, libera potenciais para fabular, sem projeções e intencionalidades, vivendo as afetações do instante. Desse fluxo que brinca com as relações sempre em transformação, que fabula, decorre o desenvolvimento de uma dramaturgia de viés performático. “É o momento em que o corpo já não mostra, o corpo simplesmente é”, diz o diretor teatral⁸², quase que usando as mesmas palavras escritas por Juliana Moraes para se referir ao estado de corpo que emergiu da investigação em torno das *sensorimemórias* (Moraes, 2012d).

Apesar dos mais de 40 anos em atuação, com influências do teatro físico de Meyerhold, Grotowski e Eugênio Barba, Norberto Presta considera ser recente no seu trabalho a efetivação mais concreta da passagem dos estados sensoriais a essa criação que fabula, o que se deu ao dirigir o solo *Nada pode tudo*, dançado pela bailarina, coreógrafa e educadora somática Jussara Miller. A obra estreou em 2015 e foi apresentada nas cidades paulistas de Araras, Itatiba, Jaguariúna, Garça, Campinas, São Carlos e São Paulo. Ambos se conheceram no contexto do laboratório *Fuga!*, realizado pelo ator do Lume, Renato Ferracini, com a provocação de estudar as confluências, divergências e hibridismos entre dança, teatro e performance⁸³. Desde então, o diretor vem repensando essas relações, tendo como referência a dança que Jussara Miller faz no trânsito com a abordagem somática da Técnica Klauss Vianna.

O processo de criação de *Nada pode tudo* configurou, desde o processo, uma fabulação em torno de estados sensoriais decorrentes do universo poético da escritora brasileira

⁸² Norberto Presta, diretor teatral. Entrevista realizada em 29 de Janeiro de 2016, por Skype. Informação verbal.

⁸³ O Laboratório *Fuga!* é uma linha de pesquisa de linguagem vinculada ao Lume Teatro/UNICAMP, criado em 2006, pelo ator-pesquisador e professor Renato Ferracini para estudar as fronteiras e hibridações entre teatro, dança e performance. O diretor teatral Norberto Presta participou da primeira experiência do laboratório, junto com a coreógrafa Jussara Miller, assim como as bailarinas Ana Clara Amaral e Carolina Laranjeira, os atores Eduardo Albergaria e Evelyn Ligoeki e o performer João de Ricardo, como assistente de direção e ensaiador. *Fuga!* é a montagem resultante desse processo, dirigida por Norberto Presta, apresentada no ano de 2007.

Alice Ruiz, a partir de uma proposta de Jussara Miller. Em especial, os artistas trabalharam com três poemas do livro *Dois em um*: “dentro do sono / o corpo se descobre / sem dono”; “que viagem / ficar aqui / parada”; e “que tudo seja leve / de tal forma / que o tempo nunca leve”, além do poema que resultou no título da peça: “nada / pode / tudo / na vida”. Para o diretor, os haicais são como dança de palavras e de imagens, é um tipo de poesia que se aproxima de um pensamento dilatado, concentrado e profundo, a um só tempo. Capturar essa atmosfera poética dos versos foi o que se pesquisou corporalmente, uma vez que o objetivo era arrastar, da linguagem literária para a dança, um mesmo corpo carregado de sentidos em a sua dimensão física – provavelmente um corpo de intensidades, como propõe Deleuze a partir de Spinoza, o qual se compõe por velocidades e lentidões a friccionar as partículas que o constituem e o atravessam (Deleuze, 2002). Um corpo sutil, campo de forças (Gil, 2004).

“Não é uma tradução, é simplesmente um continuar a poesia em outro lugar”, diz Norberto Presta. Trata-se de contaminar-se da musicalidade presente na poesia, extraindo dela seu aspecto sensorial, o que requer superar uma ansiedade intelectual de compreensão para materializar no corpo os elementos poéticos que disparam um modo de fabulação. Assim, o trabalho físico do processo de criação de *Nada pode tudo* partiu da dilatação do tempo no corpo de Jussara Miller. Os movimentos eram provocados pela respiração, a qual imprimia uma musicalidade na dança. Era uma respiração profunda, dilatada, que percorrida cada articulação do corpo por um procedimento que o diretor nomina como *desarticulação* e propícia gerar acontecimentos físicos e, portanto, uma *dançação*. A ideia era que o corpo se desconectasse do “querer fazer” para simplesmente “fazer” e se deixar penetrar pelos impulsos dados pelo corpo e não por suas ideias e pensamentos (Ferracini, 2013), ou seja, abstrair da perspectiva dos relatos. Um exercício que, dado a longa trajetória de investigação sensorial da bailarina, foi visto como um momento poético-musical no próprio processo de criação.

O desenho coreográfico manteve, em sua fabulação, a lógica de construção do haikai: quase todos os poemas têm três versos, esse era o terceiro trabalho de Jussara Miller e seu parceiro de diversas outras criações, Christian Laszlo, com o diretor Norberto Presta; três telas surgiram como paisagem visual da cena, onde houve projeção de fotos e poemas. Os ambientes espaciais geraram um mapa para o corpo, do qual ordenaram-se estados sensoriais que definiram a dramaturgia em três blocos: o primeiro composto por um “estado de aceleração”, decorrente de uma sensação de prisão no tempo, seguido de uma brincadeira entre o “estado tagarela” e o “estado de sono”, desdobrados da investigação em torno de um corpo sem dono e dos ciclos do dia e da noite sentidos como o início e o fim do dia, associados às figuras de uma criança e de um idoso; no segundo bloco, um “estado de precisão”, no qual a bailarina dança com uma pluma; e,

por fim, “estados de desaceleração”, com uma gestualidade em tempo sustentado, expandido ao máximo, em que a artista bebe lentamente um copo de água⁸⁴. Os estados foram sendo compostos e conectados às paisagens fotográfica e sonora, criada por Christian Laszlo. A preocupação dos gestos, das projeções de imagem e do som não foi sintetizar as ideias dos haicais, mas, tal como eles, expressar apenas o suficiente para que um estado poético se efetivasse cenicamente.



Figura 35 – Fotografias de Christian Laszlo (duas acima) e Leo Lin (duas abaixo), espetáculo *Nada pode tudo*, criado e encenado por Jussara Miller, com direção de Norberto Presta e fotografia, cenotécnica e trilha sonora de Christian Laszlo, 2015, São Paulo, Brasil.

O estado de criação alcançado por Jussara Miller em *Nada pode tudo*, no qual seu corpo manteve-se disponível a articular os estados em sua musicalidade, extraindo da respiração os estados que ligaram os três momentos coreográficos da peça, fizeram com que, no entendimento de Norberto Presta, dramaturgia e coreografia se consubstanciassem. Não foi criada uma dramaturgia para o espetáculo, pois não se queria estabelecer condicionadores. Se o desejo era que o corpo fluísse, a dramaturgia

⁸⁴ Diário de pesquisa de campo. Anotações de conversas com Jussara Miller realizadas durante o ensaio de *Nada pode tudo*, em 06 de Agosto de 2015, no Salão do Movimento, São Paulo (Brasil).

precisava ser desenvolvida pelos estados físicos em suas qualidades e dinâmicas, movidas pela *dançação*. Uma dramaturgia, portanto, que entra na coreografia e se faz em fabulação, performática, em transformação pelo calor dos acontecimentos sensoriais, de tal modo que Jussara Miller, embora com uma estrutura coreográfica relativamente formatada diz que sua coreografia é também composta por irrepetibilidades, uma vez que os estados de dança são por ela percebidos como transitoriedades.

O que a artista quer é manter seu corpo presente na experiência, perceber o ato de dançar no momento mesmo em que dança. “A coreografia é uma estrutura flexível ao momento presente, que é único, portanto a coreografia não deixa de ser uma construção do instante – do bailarino e do espectador – no momento dançado” (Miller, 2012, p. 141).

► **Mídia 10.** Trecho e versão integral de *Nada pode tudo*. Disponível em <http://bit.ly/jussaramiller>.

Nesse sentido, *labilidade*⁸⁵ é um conceito que a artista criou para se referir a uma coreografia que não é cristalizada e nem totalmente improvisada. Um corpo lábil, assim, é transitório, instável, em transformação contínua, mantém-se em *estado de dança*⁸⁶, o que “permite ao artista cênico deixar viva e ativa a

postura de investigação necessária ao processo criativo” (Miller, 2012, p. 73). Esse tipo de vivência passa ao largo de um corpo hábil, que acumula experiências motoras. Trata-se, com maior ênfase, de uma dança feita com um corpo em estado exploratório, a partir da *escuta do corpo*⁸⁷, como proposto por Klauss Vianna, para afinar, detalhar e evidenciar as mínimas sensações, portanto uma lapidação que prima pelo sensorial. Essa abordagem técnica e criativa foi vivenciada por Jussara Miller como aluna. Posteriormente, ela sistematizou e vem desdobrando os princípios do artista tanto no contexto pedagógico como em composições coreográficas.

Sendo Klauss Vianna um bailarino, coreógrafo e preparador corporal no teatro, suas proposições são bastante permeáveis à cena, conforme argumentaram o ator José Wilker e a bailarina e atriz Mariana Muniz. Essa é a diferença, para Jussara Miller, dessa abordagem somática em relação a outras voltadas à terapia, portanto à saúde e não à arte. Depois de ter sido aluna de Klauss e Rainer Vianna e de sistematizar sua técnica, ela faz o trânsito somático-dançante ao usar os *tópicos* do processo didático propostos por ele como *temas corporais*⁸⁸ na criação de estados sensoriais para a cena. Presença, articulações, peso, apoios, resistência, oposições e eixo global (Miller, 2007) são investigados não apenas sob a perspectiva pedagógica de abrir espaços, dar organicidade aos movimentos, possibilitar alinhamentos ósseos e articulares.

⁸⁵ *Labilidade* é um conceito de Jussara Miller que está melhor detalhado no Glossário, na página 306.

⁸⁶ *Estado de dança* é um termo usado por Klauss Vianna e desenvolvido por Jussara Miller e está melhor detalhado no Glossário, na página 306.

⁸⁷ *Escuta do corpo* é um princípio do trabalho de Klauss Vianna que foi conceito por Jussara Miller e está melhor detalhado no Glossário, na página 305.

⁸⁸ *Tópicos/temas corporais* são termos de Klauss Vianna desenvolvidos por Jussara Miller e estão melhor detalhados no Glossário, na página 306.

Dependendo do que os estados de dança solicitam, o que Jussara Miller investiga são as organizações e/ou desorganizações em curso, no modo como elas se efetivam em ato, no momento em que o corpo se coloca em estado de criação. Os temas corporais são âncoras dessa pesquisa. Interessa, tal como Gustavo Sol destacou sobre o modo como Grotowski investiga o corpo, ater-se mais a uma anatomia sensível, a qual “guia o corpo dançante em relação com a força de gravidade, com o espaço, com o outro, numa gama infinita de escuta, percepção e fruição da experiência no diálogo constante do interno com o entorno” (Miller, 2012, p. 76).

Uma série de camadas sensíveis podem ser articuladas por caminhos distintos. O que se destaca como pistas para uma *sensorialidade antropofágica* são os processos de criação pautados pela investigação de estados do corpo que mantenham uma atenção ao instante presente, ao acontecendo das sensações em curso, não se limitando a uma atenção endógena, ensimesmada, egocêntrica, mas favorecendo a abertura do corpo às afetações com o mundo. Um corpo que não queira ser relato de algo, mas que simplesmente esteja em cena, a fluir e a fabular. O segundo capítulo amplia as redes sensoriais aqui expostas a partir dos universos dos artistas visuais Lygia Clark e Hélio Oiticica, com suas inquietações e provocações nas relações entre arte, corpo e vida. É o momento no qual a sensorialidade cruza com a antropofagia, por meio de obras e pensamentos como *Baba antropofágica* e *Canibalismos* de Lygia Clark e a noção de *estado criador*, decorrente de uma cultura antropofágica, lançada por Hélio Oiticica no texto *Esquema Geral da Nova Objetividade*. O processo de criação do solo *Desmonte*, de Juliana Moraes, é colocado em diálogo com as composições de Gustavo Sol, Carlos Simioni, Luis Ferron e Renato Ferracini. Artistas, loucos e xamãs, quais as relações? Corpo, sensações e criação, quais as magias e os mistérios? Seguimos na selva, em torno das *sensorialidades antropofágicas*.

capítulo 2



2. TUDO DIGERIDO

Secreções e vibrações: sensações como estados de criação em arte

*vejo minha cara no espelho, deformada, a pele
está solta, os ossos por baixo estão tortos,
sou uma velha de 5.000 anos de idade.
Compreendo Goya pela primeira vez. Da varanda
vejo o mar a terra e o ar e tudo me parece mercúrio.
Os sons me penetram de maneira aguda, passam
pelos meus nervos invadindo todo o meu corpo.
A Terra sempre no processo do fazer-se a cada
instante. Passa uma manada de bodes pretos que
me olham com olhos rasgados cor de mel.
Magia negra, estou invadida pelo inconsciente.*
Lygia Clark, em trecho do texto *Pensamento Mudo*

Entre tremores, sobressaltos, fôlegos e intuições as artistas da Companhia Perdida, bem como os artistas que compartilharam as inquietações relativas à pesquisa das *sensorimemórias*, evidenciaram um processo no qual as sensações que passaram a interessar como matérias de expressão e, conseqüentemente, de criação não estavam situáveis no mapa dos sentidos de que cada qual dispunha, tal como Juliana Moraes destacou do texto de Suely Rolnik (2002), no projeto de pesquisa (Moraes, 2011a). Ao final do processo, estranhamentos e surpresas foram percebidos como uma constante na composição de *Peças curtas para esquecer*. O processo evidenciou um “algo mais” nas sensações que, segundo Rolnik, é o que faz ser possível acessar uma dimensão da subjetividade bastante desativada e adormecida na sociedade na qual vivemos. A esta dimensão ela chama de “corpo vibrátil”.

Quando me interessei pela sensorialidade como via de acesso à criação em dança mergulhei numa *selva* que foi se mostrando ainda mais *selvagem*. Não é apenas preciso atenção aos seus sinais, é imprescindível acessar essa dimensão vibrátil dos corpos, vivenciá-la.

Mas o corpo vivido é ainda pouco em relação a uma Potência mais profunda e quase insuportável. Com efeito, só podemos buscar a unidade do ritmo onde o próprio ritmo mergulha no caos, na noite, e onde as diferenças de nível são sempre misturadas com violência (Deleuze, 2007, p. 51).

Uma criança parida feia, filha do medo da noite. Palavras que me parecem dizer da estranheza da dança que Juliana Moraes e as bailarinas da Companhia Perdida trouxeram ao mundo. As frases, no entanto, descrevem o nascimento de Macunaíma, *herói sem nenhum caráter*, personagem do livro homônimo de Mário de Andrade, obra considerada a mais antropofágica do modernismo brasileiro, segundo Oswald de

Andrade. Nessa noite em criação há uma dimensão na qual o corpo abre-se às forças do mundo, em seus fluxos e intensidades, como já dito por José Gil (2006). Uma abertura que, no caso da Companhia Perdida, se deu na experimentação com os objetos relacionais, os quais liberaram uma força potente e surpreendente que subverte a lógica de pesquisa e composição coreográfica que Juliana Moraes conhecia. Os *atos estéticos* estudados compõem e fazem variar a noção de sensorialidade nessa dimensão vibrátil, especialmente em sua face selvagem e antropofágica, em camadas mais profundas e violentas.

A obra *Caminhando*, de Lygia Clark, me parece uma boa imagem e, sobretudo, um ato poético a revelar o modo como as questões que mobilizam e atravessam essa tese se articulam e desdobram-se. Em *Caminhando* a proposição é que uma tira de papel colado como uma fita de Moebius seja recortada no sentido do comprimento de tal maneira que, quando a tesoura se aproxima do ponto inicial do corte, ela seja desviada para um dos lados e, assim, sucessivamente. O ato de recortar e desviar é o também o de produzir a obra e esta vai se replicando em infinitas possibilidades. Curiosamente, o símbolo do infinito se abre num leque de infinitos que se conectam.

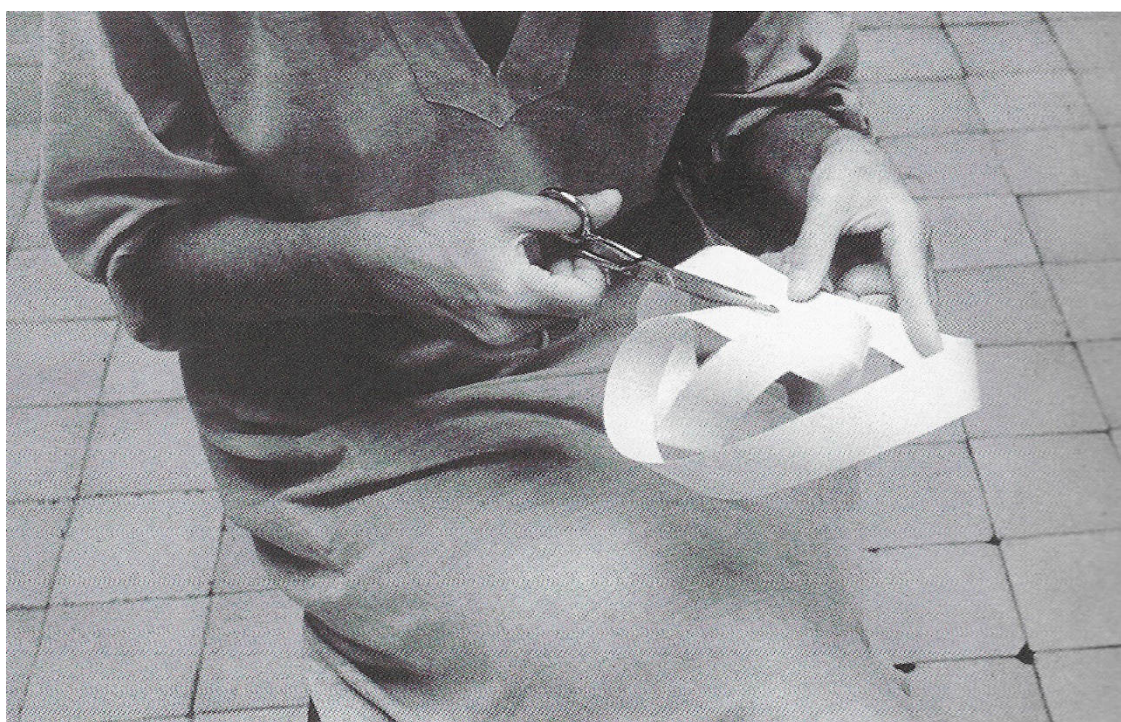


Figura 36 – Imagem do livro *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988* (Butler e Pérez-Orama, 2014, p. 198).

As bandas de Moebius dão os contornos das dimensões vibráteis das sensorialidades. Pairando e escorrendo por suas tiras estão relações que fiz ao longo da pesquisa de campo. Corpo sensível, corpo sutil, *textura* como frequência qualitativa de movimento (Juliana Moraes), um corpo que se deixa mover (Érica Tessarolo e Carlos Simioni), estados – com seus diferentes adjetivos: de presença poética (Gustavo Sol), de dança

(Laban, Klauss Vianna e Jussara Miller), de presença, sensoriais, etc –, coreografia e dramaturgia percebidas pelo mesmo viés (Juliana Moraes e Norberto Presta), a ideia de uma dança performativa (Juliana Moraes e Gustavo Sol). Vejo muitas aproximações entre os artistas pesquisados, embora cada um preserve uma maneira singular de criação e de articulação de ideias, conceitos e vivências.

Pela bússola do *instinto Caraíba* me pergunto por qual aspecto é possível avançar para um contorno mais consistente em torno das *sensorialidades antropofágicas*. Vibração parece ser o limiar de sensação para adentrar ainda mais nessa *selva selvagem* à caça de um corpo potente para a criação em dança. A escolha se dá por ser uma palavra recorrente entre os artistas, em especial os que serão citados ao longo do segundo capítulo. Acredito ser possível acessar a dimensão vibrátil do que Antonin Artaud definiu como *corpo sem órgãos*, um corpo de intensidades que, para além de um corpo vivido¹, “não para de oscilar entre as superfícies que o estratificam e o plano que o libera” (Deleuze e Guattari, 2007, p. 23). Um corpo paradoxal, segundo José Gil (2004), feito por velocidades e lentidões, vibração e intensidade, no sentido de Spinoza, a variar e compor pelos ritmos que o atravessam (Deleuze, 2002). A partir de Antonin Artaud e traçando relações com a pintura de Francis Bacon, Deleuze diz que:

O corpo, portanto, não tem órgãos, mas limiares ou níveis. De modo que a sensação não é qualitativa e nem qualificada; ela possui apenas uma realidade intensiva que nela não determina mais dados representativos, mas variações alótropicas. **A sensação é vibração** (Deleuze, 2007, p. 51 – grifos meus).

Partindo da afirmação de que sensação é vibração, o que pude perceber é que são diversas as maneiras de provocar as sensações de um corpo e de transformar essas experimentações em processos de criação. Porém, o que se espreita nessa *selva selvagem*, como possibilidade de investigação e produção artística, são *sensorialidades antropofágicas*. Sendo assim, como perceber se o corpo de sensações que será escolhido para o ritual antropofágico não é uma experiência “sensorialzinha”², no sentido pejorativo de uma “baixa” sensorialidade? No Manifesto Antropófago, o escritor Oswald de Andrade alerta para o risco da

¹ Quando Gilles Deleuze diz que o corpo vivido não basta, ele faz uma referência a hipótese fenomenológica que, segundo ele, limita-se ao organismo. Com a noção de *corpo sem órgãos* de Antonin Artaud desfaz-se a ideia de um organismo e de que a consciência se dá sobre algo. Segundo José Gil (2006), enquanto na fenomenologia há a consciência de algo – ficando ainda preservada uma separação entre sujeito e objeto –, na imanência, proposta pelos pensadores da filosofia da diferença, a consciência é “instância de recepção de forças do mundo graças ao corpo” (Gil, 2006, p. 63).

² O termo “sensorialzinha”, entre aspas, foi usado pelo Prof. Dr. Gonçalo M. Tavares, também escritor, para alertar do risco do presente estudo colocar sob o mesmo prisma experimentações artísticas, estéticas e poéticas de naturezas e efeitos diferenciados. A discussão fez parte de uma das sessões da Comissão de Acompanhamento de Tese (CAT), realizadas como parte da qualificação da pesquisa do Doutorado em Dança da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa (FMH/UL), em 27 de Janeiro de 2015. Segundo ele, há experiências sensoriais que podem ser reificadas e protegidas quando abertas ao público no âmbito dos museus, desconfigurando a força e o propósito de certas propostas artísticas. O médico Lula Wanderley, que trabalhou com Lygia Clark, partilha da mesma impressão quando se refere à maioria das exposições dos objetos sensoriais e relacionais da artista feitas depois de sua morte, conforme entrevista realizada em 12 de Agosto de 2015, no Rio de Janeiro.

“baixa antropofagia aglomerada nos pecados do catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos. (...) Contra a realidade social, vestida, opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama” (Andrade, 2011, p. 74).

Secreções do corpo: uma via de acesso que me parece prudente e necessária para uma aproximação a estes corpos que se deixam perceber como campo de forças, em suas vibrações e intensidades. Um começo para observar as matérias de expressão, impulsionadas pela *escuta* da realidade, que se tornam gestos, música, pintura ou outras formas que o corpo encontra de exteriorizar em criação aquilo que incorporou. Foi das secreções que Pierre Fédida iniciou sua relação de terapeuta com Lygia Clark, pois considerou promissor que a artista, na primeira consulta, tenha preferido babar depois de não ter conseguido se expressar verbalmente, nem em português e nem em francês (Rolnik, 2006).

O encontro entre *sensorialidade* e *antropofagia* será feito, aqui, a partir das secreções presentes nas criações, e sobretudo nos pensamentos a elas conectados, tendo como referência o trabalho dos artistas plásticos Lygia Clark e Hélio Oiticica, os quais promovem uma mudança importante nas artes. *Com* o corpo e *por meio* dele percebo que ambos desafiam a colonização da percepção, apontada por O'Doherty, pois se empenham em desenquadrá-la. Mergulham nas sensações como condição para criar e recriar a si mesmos e à arte, numa intensa relação com o mundo. Vestem, experimentam e são, eles mesmos, e quem de suas criações se aproxima, obras de arte. Tanto quanto podem, os artistas modificam de modo radical as conexões entre corpo e arte. Suas criações desmontam os suportes de uma obra na forma e no cerne das matérias de expressão e, conseqüentemente, nas mobilizações que elas produzem. Desmistificam a arte, tornam-se propositores de relações poéticas, estéticas e artísticas por meio de experimentações que se fazem *no* e *com* o corpo. Uma arte sensorial, relacional, experimental. “Experimentar o experimental”, é uma célebre frase de Hélio Oiticica.

Uma arte em ato, no instante, que existe por si, no momento presente, na gratuidade do gesto, diante da precariedade dos materiais. Um artista que se dissolve no mundo, que se funde no coletivo, troca-se com o mundo em ação direta, sem mediações e representações de si e da arte, portanto um “singular estado de arte sem arte”, diz Lygia Clark, a propósito do que descobre com *Caminhando* (Clark, 1980, p. 28). Exercício artístico de cindir com a relação dual entre sujeito e objeto e fazer da obra de arte uma experiência que se dá na própria relação entre corpos, humanos e não-humanos, sem apelo imagético, simbólico, representacional. Os artistas rompem com o suporte das artes visuais – a lógica do quadro – que acreditam ainda prevalecer em proposições da *body art* e da *performance art*, através de obras e proposições que ainda delimitam o

espaço e são feitas para serem vistas e apreciadas, apesar de realizados fora do cubo branco, das salas de exposição, ou das caixas pretas, típicas do palco italiano das artes cênicas, lugares historicamente convencionados para a arte. Eles continuam a indagar as artes na contemporaneidade porque, apesar dos 50 tons de cinza entre o cubo branco e caixa preta³, há muito ainda a se fazer para descolonizar o olhar e liberar a potência dos corpos vibráteis. Inquietação que os move a uma série de descobertas, tanto de materiais como de relações a serem produzidas com as criações.

Lygia Clark desenvolve objetos para serem tocados, vestidos, atravessados, vivenciados e sentidos, indo das proposições dos *Bichos* e *Obra mole*, esculturas e peças manipuláveis, passando pelos objetos sensoriais e, enfim, radicalizando na proximidade e capacidade de afetação com os objetos relacionais, que são peças para serem sentidas, com a finalidade de potencializar a liberação do estado de criação que, para ela, é o estado onde todos os seres deveriam viver, em plenitude. Lygia Clark recusa ser relacionada à *performance* e à *body art*, muito embora o corpo seja um dos materiais de expressão fundamentais de sua criação. Acredita em um pensamento mudo, declara a morte do plano, propõe a magia do objeto, tem nostalgia do corpo, incorpora o mundo pela *Baba antropofágica* e pelo *Canibalismo*. Não tem medo do vazio, chama-o de pleno e o instaura como possibilidade de criação. Quer dar vazão às fantasmáticas dos corpos para liberar as camadas que impedem os fluxos das potências vibráteis. Estes são os modos como Lygia Clark abre os corpos à plenitude.

Hélio Oiticica compartilha das inquietações e desejos de criação da artista, com quem trocou cartas por longos anos. Ele dá movimento às cores ao criar os *parangolés*, tecidos coloridos vestíveis. É a alegria dos morros e o carnaval carioca que inspiram sua criação. Como passista de escolas de samba, o artista sente que é pela dança que pode interligar pensamento, sensação, canto e movimento, quebrando com os suportes das artes visuais e com a percepção de mundo ainda orientada pelo padrão do quadro. Os corpos e as organizações aparentemente caóticas das favelas friccionam sua sensibilidade criadora. As obras são um campo tátil-sensorial no qual é imprescindível entrar, interagir, experimentar e vestir, em ato. As lógicas de suas criações são, como as favelas, inusitadas e inesperadas, o que faz com que os *parangolés* tenham entradas assimétricas, permitindo que diferentes maneiras para inserir a cabeça e os braços sejam descobertas. Essas são algumas questões que levam Oiticica a redigir o *Esquema Geral da Nova Objetividade*, no qual defende a ideia de um *estado criador* que se dá por uma *cultura antropofágica*.

³ As gradações de cinza são uma proposta de Claire Bishop para se pensar a eficiência e adequação entre o teor dos trabalhos artísticos e as escolhas que os artistas têm feito para expor suas criações. Este foi o tema da palestra *White Cube, Black Box – Fifty shades of grey*, proferida no Instituto Goethe de Lisboa (Portugal), em 21 de Junho de 2016.

Verso e reverso de uma mesma fita de Moebius, Lygia Clark e Hélio Oiticica apontam caminhos para se pensar na sensação como lugar de pesquisa e de criação, pois desafiam a linguagem da arte para fora de seus limites, ao mesmo tempo em que operam com ela. O que se traça como análise são as correlações entre a quebra de suportes promovida pelos artistas plásticos, nas artes visuais, pelas implicações de uma arte que se faz *com* o corpo, em suas secreções e vibrações, na liberação do potencial de criação, os quais serão perspectivadas com as artes do corpo, em especial a dança, tendo nos trabalhos dos criadores pesquisados em campo os argumentos que parecem pressionar mudanças ontológicas – ou odontológicas, segundo Oswald de Andrade – e epistemológicas nas artes.

A questão pede saltos entre passado e futuro, em simultâneo, tal como a experiência de Steve Paxton, ao ser girado em uma cadeira. Um pouco de vertigem pode tomar o texto, embora, e justamente porque, um dos desejos dessa tese seja o de apresentar possibilidades de se libertar o corpo da agonia sensorial de que fala O'Doherty. A hipótese é das *sensorialidades antropofágicas*. Assim, é no paradoxo entre um diagrama de forças e uma cartografia das formas (Rolnik, 2006) que um corpo de sensações será articulado por uma escrita que atravessa obra e pensamento de Lygia Clark; passa pela noção de um corpo que se deixa mover e se faz por partículas, pesquisado pelo ator Carlos Simioni, no solo *Sopro* e em metodologia dele decorrente; um *corpo to be*, atento às vibrações do mundo, investigado pelo coreógrafo Luis Ferron na criação do solo *Dissolva-se-me*, co-criado e encenado pelo ator Renato Ferracini; de um corpo cujos mecanismos sensoriais se pretende exposto por meio de *softwares* usados pelo ator Gustavo Sol, no solo *Objeto descontínuo*; e, finalmente uma análise do solo *Desmonte*, através do qual Juliana Moraes aprofunda as questões das *sensorimemórias* em outra perspectiva cênica, lançando a possibilidade de se coreografar as sensações. Concluindo o capítulo, as experimentações cênicas serão conectadas às noções de *estado criador* e de *cultura antropofágica* em Hélio Oiticica.

2.1 O que atropelava a verdade era a roupa

– Vazio pleno, fantasmática do corpo e liberação do potencial de criação

*Sou da família dos batráquios:
através da barriga, vísceras e mãos,
me veio toda a percepção
sobre o mundo.*
Lygia Clark, em *Breviário sobre o corpo*

► **Mídia 11.** Tempero do capítulo: trecho do filme *O Mundo de Lygia Clark* (1973), seguido de versão integral. Disponível em <http://bit.ly/mundodelygia>

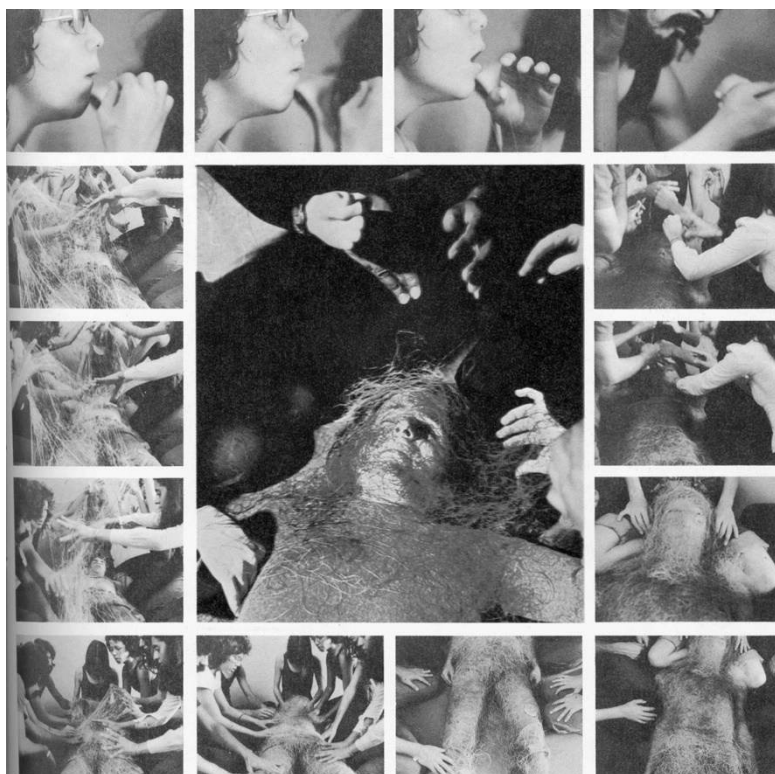
Baba antropofágica, 1973, Paris, Ano 417 da Deglutição do Bispo Sardinha. Linhas de costura coloridas cheias de saliva são puxadas das bocas de diversas pessoas que, ajoelhadas, cobrem de cor e baba um corpo deitado no chão. Quanto mais as linhas com babas se misturam pela superfície do corpo, mais a imagem assemelha-se a de um sistema nervoso exposto, como a materializar quase que literalmente a dimensão da subjetividade, diz, em 2014, Ana Terra⁴ sobre a proposição da artista plástica Lygia Clark. Sensação de uma rede de proteção e de que as linhas babadas entravam no seu corpo, é como o músico Jards Macalé descreve a experiência de ter sido coberto pela *Baba antropofágica*, numa reedição da proposição, em 2012, no Clark Art Center, Rio de Janeiro. Ele também destaca os sons diferenciados que ouviu de cada uma das bocas que estavam à sua volta⁵. Lygia Clark assim narra a emergência da proposição, realizada pela primeira vez junto a alunos do curso de Artes Plásticas da Université de Paris I – Sorbonne, onde trabalhou de 1972 a 1976:

Tudo começou a partir de um sonho que passou a me perseguir o tempo inteiro. Eu sonhava que abria a boca e tirava sem cessar de dentro dela uma substância, e na medida em que isso ia acontecendo eu sentia que ia perdendo a minha própria substância interna, e isso me angustiava muito, principalmente porque não parava de perdê-la. Um dia, depois de ter feito as máscaras sensoriais, me lembrei de construir uma máscara que possuísse uma carretilha que fizesse a baba ser engolida. Foi realizada em seguida o que se chamou de ‘baba antropofágica’, onde as pessoas passavam a ter carretéis dentro da boca para expulsar e introjetar a baba. Depois disso só tive um sonho: ia mais uma vez tirando da boca a tal baba, até que tudo o que havia saído se transformou em um tubo de borracha que eu imediatamente introjetei em minha boca. Então eu nunca mais sonhei sobre isso (Clark, 1980, p. 39).

A linha sai plena de saliva e as pessoas que tiram a linha começam por sentir simplesmente que estão tirando um fio, mas em seguida vem a percepção de que estão tirando o próprio ventre para fora (Figueiredo, 1998, p. 223).

⁴ Ana Terra, artista e docente. Entrevista realizada em 03 de Abril de 2014, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

⁵ *Baba antropofágica*, com Jards Macalé, em 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yng7JMXvWvA>. Consultado a 04 de Abril de 2017.



► **Mídia 12.** Trecho da obra *Baba antropofágica* (1973) em vídeo. Disponível em <http://bit.ly/lygiaantropofagia>

Figura 37 – *Baba antropofágica* (1973). Imagem do livro *Lygia Clark* (Clark, 1980, p. 39).

Canibalismo, 1973, Paris. Um ventre em devoração. Deitada, uma pessoa veste um macacão de plástico revestido de tecido que cobre todo o seu corpo. Ao seu redor, outras pessoas, de olhos vendados, abrem um zíper na altura de seu ventre e retiram frutas que ora comem, ora alimentam quem está deitado. As frutas passam por todas as bocas. Corpos devorando corpos, canibalismo do outro e de si – autofagia – mesclam-se. O músico Paulinho Moska participou da reedição da proposição, em 2012, e assim descreve a experiência:

A obra faz com que a gente esteja vivo. É um pouco de memória molecular que a gente passa para os filhos, nessa nossa vida, e o artista consegue passar para a obra. A partir do momento que a Lygia faz essa obra que torna o espectador o próprio artista, ela se faz viva dentro de cada um de nós. Tem tudo: tem incômodo, na mesma posição, tem que ter paciência, curiosidade e os sabores. Comi uma salada de frutas porque cada hora era uma fruta diferente. Delicioso viajar com aquilo no seu próprio corpo. Tem milhões de viagens mesmo. E antes de mais nada a gente comeu a Lygia mesmo. Comeu a obra dela, comeu a vida dela, se alimentou da inquietude dela, se alimentou da curiosidade, da busca de novos caminhos, da compreensão singular da vida, da ideia de que cada um é uma potência. Todas essas coisas assim que a gente pode ter acesso agora nesse espaço. E realmente poder experimentar as proposições dela para sentir essa potência dentro de cada um. Só uma obra de arte pode fazer o mesmo com a gente. E essa obra viva é realmente a vanguarda da vanguarda. (...) Isso que é ter uma experiência⁶.

⁶ *Canibalismo*, com Paulinho Moska, em 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-KHcrx9fjKY>. Consultado a 04 de Abril de 2017.

► **Mídia 13.** Trecho da obra *Canibalismo* (1973) em vídeo. Disponível em <http://bit.ly/lygiacanibalismo>



Figura 38 – *Canibalismo* (1973). Imagem do livro *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988* (Butler e Pérez-Oramas, 2014, p. 306).

“Acho que virei até antropófaga. Tenho vontade de *comer* todo mundo que amo”, anunciava Lygia Clark, em carta enviada de Paris ao artista plástico Hélio Oiticica, em 6 de fevereiro de 1964 (Figueiredo, 1998, p. 25). Pouco antes, ainda, em 1960, ela declarou a morte do plano, num ato que me parece ser da mesma ordem ontológica e epistemológica de Nietzsche quando, em fins do século XIX, ele sentenciou a morte de Deus. “Para mim, arte, igreja, museu são coisas que estão dentro da vida e que não existem mais, mas ninguém sabe”⁷, afirma Lygia Clark. Segundo ela, o plano é um conceito criado pelo homem com fins de satisfazer uma necessidade de equilíbrio e para projetar a si no mundo. Percepção que se aproxima de O’Doherty (2002) e Velloso (2011), quando tratam da cisão sensorial feita entre o humano e o mundo. Um corte que diz respeito a uma cultura ocidental eurocêntrica. Argumento que pode ser reforçado pela pintura de crianças indígenas, em certas tribos tradicionais no Brasil, nas quais não há qualquer alusão ao retângulo, enquanto plano de representação, com referentes como alto e baixo, direita e esquerda, avesso e direito. Os desenhos feitos por elas, mesmo numa folha de A4, são circulares e sem hierarquias entre o espaço da tribo e das matas e

⁷ Audioentrevista para o Ciclo Artes Plásticas do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), em 14 de Setembro de 1979. Acervo da Associação O Mundo de Lygia Clark.

lagoas. Um tipo de pintura bem diferente das crianças educadas em escolas formais, como destaca o investigador junguiano Roberto Gambini⁸.

O que fazer então com o plano, com essa cisão? “Este retângulo em pedaços, nós o engolimos, o absorvemos em nós mesmos”, propõe a antropófaga Lygia Clark, para introjetar a poética em si (Clark, 1980, p. 13), extravazando a problemática de Piet Mondrian (1872-1944) ao plano, para quem a obra pede integração. Demolir o plano como suporte da expressão é, então, para a artista, mergulhar na totalidade do cosmo. Coincidência ou não, a artista se aproxima do aforisma de Oswald de Andrade no Manifesto Antropófago: *Da equação eu parte do Cosmos ao axioma Cosmos parte do eu*. Em 1960 ela dizia que o homem contemporâneo “aprende a flutuar na realidade cósmica como em sua própria realidade interior. Ele se sente tomado de vertigem. As muletas que o sustentam caem longe de seus braços. Ele se sente como uma criança que deve aprender a se equilibrar para sobreviver” (Clark, 1980, p. 13). É “como se precisássemos reaprender a andar, falar, sentir”, disse Juliana Moraes, em 2013, sobre a experiência com os materiais inspirados nos objetos relacionais na investigação das *sensorimemórias* (Moraes, 2013a, p. 20).

Cortar, mutilar, adicionar, dobrar, cobrir, revelar, torcer, colar, costurar, acumular, envelopar são procedimentos que fazem parte das proposições sensoriais de Lygia Clark e culminam nos objetos relacionais. As obras desincorporam-se dos suportes estruturais das artes visuais, como o quadro e a escultura – elementos exteriores a si –, para incorporarem-se nos corpos de quem vive a experiência com os objetos – estes cada vez mais ordinários, não ilustrativos –, os quais criam relações através de texturas, pesos, tamanhos, temperaturas, sonoridades e movimentos (Herkenhoff, 1998; Ferreira e Cotrim, 2006). Ao invés do suporte, Lygia Clark prefere objetos para serem tocados, vestidos, atravessados, vivenciados e sentidos. Uma experimentação que começou com a série *Bichos*, peças dobráveis cujas formas eram articuladas pelo espectador, e *Obra mole*, peça de borracha manipulável a qual, curiosamente, segundo o crítico de arte Mário Pedrosa, era a única obra vista por ele que poderia ser chutada, numa alusão aos aspectos lúdico, ordinário e desafiador dessa criação.

Vieram, então, os objetos sensoriais, como *Pedra e ar* (1966), saco de ar suspenso entre as mãos com uma pedra pousada em sua superfície; *Luvas sensoriais* (1967), com diferentes texturas, eram vestidas com a tarefa de agarrar uma bola; *Máscara sensorial* (1967), uma série com capuzes sobre o rosto, cada qual com um tipo de erva ou textura costurada próximo aos olhos e às orelhas; *Máscara abismo* (1968), sacos em rede de

⁸ Anotações da palestra *O amor ao inconsciente das crianças*, proferida por Roberto Gambini, no Seminário Internacional Eros e a Educação, realizado pela Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), em 11 de Maio de 2013.

nylon com pedras e sacos plásticos com ar; *Óculos* (1968), série de óculos de mergulho com superfícies espelhadas e articuladas, unidos por peças metálicas⁹.

Obras que criam relações, portanto não são simples manipulação de objetos. Caracterizam-se como um “ritual biológico”, segundo a artista. “Os elementos usados em todas essas experiências baseadas num processo, um processo-vital, são eles mesmos partes dele e não objetos isolados: são *ordens num todo*” (Figueiredo, 1998, p. 122). A artista desfetichiza e, assim, desreifica a obra de arte e a própria arte. São experiências que desviam da perspectiva sujeito-objeto e mergulham no diálogo entre corpos. Nesse sentido, me parece haver uma proximidade do pensamento de Lygia Clark com o entendimento de Spinoza sobre corpos. Para ele, corpos não são apenas os anatômicos, orgânicos, com órgãos. São também ideias, pensamentos, reverberações que produzem afetos. Corpos afetando corpos (Deleuze, 2002). Segundo a artista,

Na fase sensorial do meu trabalho, que denominei nostalgia do corpo, o objeto ainda era um meio indispensável entre a sensação e o participante. O homem encontra seu próprio corpo através de sensações táteis realizadas em objetos exteriores a si. Depois incorporei o objeto, mas fazendo-o desaparecer. Entretanto, é o homem que assegura o seu próprio erotismo. Ele torna-se o objeto de sua própria sensação (Clark, 1980, p. 35).

Tal como fez com o plano, Lygia Clark incorpora e antropofagiza os objetos, os quais passam a ser usados para “massagear, friccionar, esfregar, acariciar, roçar, apertar, pressionar, tocar de leve, soprar, arfar, aquecer, cobrir, embrulhar, emitir sonoridades, ou simplesmente deixá-los ali, em silêncio, a sós com o cliente e pousados sobre ele” (Rolnik, 2006, p. 13). Os buracos, fissuras e partes ausentes do corpo são preenchidos e fechados, as articulações desconectadas são soldadas. Os procedimentos variam conforme “o que pedisse o corpo de seu cliente, a cada instante do processo” (Rolnik, 2006, p. 13). Os objetos relacionais não são aplicados sobre o corpo para serem identificados, mas para confundirem-se com a pele e com as sensações, para acionar uma linguagem pré-verbal e tocar no que a artista nomina como *fantasmática do corpo*, que podem se revelar como “agonias primitivas”. Essas agonias são sintomas de uma sensorialidade separada do próprio corpo, analisa o artista plástico e psiquiatra Lula Wanderley¹⁰.

Com os objetos relacionais – feitos, em geral, de água, terra, areia, isopores, pedras, conchas, sementes, embalados em tecidos, redes de embalar frutas e plásticos, com pesos, texturas e barulhos diferentes – a artista tensiona colocar as pessoas em contato com as *fantasmáticas do corpo*, que são as camadas de si aprisionadas a um *script* de

⁹ Esses e outros objetos sensoriais estavam na exposição retrospectiva de Lygia Clark, *Caminhando em busca do próprio caminho*, realizada em 2013, em 11 cidades de Portugal.

¹⁰ Lula Wanderley, artista plástico e psiquiatra. Entrevista realizada em 12 de Agosto de 2015, no Rio de Janeiro (Brasil). Informação verbal. O especialista participou de sessões com objetos relacionais e fez uma formação com Lygia Clark. Ele aplica o método da artista em contexto hospitalar, no Espaço Aberto ao Tempo, no Rio de Janeiro, uma experiência narrada no livro *O dragão pousou no espaço*.

comportamentos aprendidos socialmente, o qual desenha um mapa de sentidos feitos para impedir os estranhamentos e qualquer sensação de vazio diante do mundo. Porém, com as crises das crenças na contemporaneidade, o vazio segue rondando. No ritual de iniciação à *Estruturação do self*, o desejo de Lygia Clark é que essas *fantasmáticas do corpo* sejam vomitadas e exorcizadas, portanto trata-se de liberar-se de julgamentos e conceitos previamente determinados, hábitos encarnados e que intoxicam e paralisam a subjetividade em sua relação de criação com o mundo. Afinal, as fantasias inconscientes, segundo Suely Rolnik (2002), operam como uma vida ativa de fantasmas que assombram a subjetividade. Ao esvaziar do mapa de sentidos vigente, a artista acredita ser possível experimentar o que ela chama de *vazio pleno*, através do qual sensações novas pedem passagem e colocam a subjetividade em obra, em criação, em plenitude – condição na qual a artista entende que todos deveriam viver no mundo.

Sendo assim, suas obras não se configuram como tarefas, nem como *ready-mades*. Não há, em suas proposições, separação entre obra de arte e espectador e nem transferência do sujeito no objeto, a separação de um e de outro. “Com o ready-made, o homem ainda tem necessidade de um suporte para revelar sua expressividade interior. Mas isso hoje não é mais necessário, pois a poesia se exprime diretamente no ato de fazer”, diz a artista (Clark, 1980, p. 27). Trata-se de *uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia*¹¹, cujo processo diz respeito à digestão do ego, metabolizado e transformado através de uma *acting-out*, ou seja, de uma encenação que aciona concretamente o corpo pelas sensações, pela indiferenciação entre corpos, os quais são como vasos comunicantes, semelhantes à criança que não distingue o que a constitui em separado dos objetos à sua volta.

Os desbloqueios do corpo vibrátil se dão nessa encenação livre de referentes previamente imagéticos, simbólicos, narrativos, pelo ativar dos corpos na fricção com os objetos relacionais. Lygia Clark quer acessar o diagrama de forças do corpo, as potências do sensível, onde seja possível uma comunicação sem barreiras. Para isso é preciso que, na mobilização feita pelos objetos relacionais, as pessoas estejam dispostas a conectar-se com a dimensão pré-verbal, primitiva, animal, intuitiva, diluída no mundo. “Trata-se de compreender as necessidades fundamentais do sujeito e responder a elas através do contato com o corpo e não da interpretação analítica clássica”, pontua a artista (Clark, 1980, p. 52). Dessa relação, uma intensa circulação de fluxos se dá entre os corpos humanos e os corpos-coisas. De acordo com Suely Rolnik,

O que encontramos, aqui, é um corpo que se abre às forças da vida que agitam a matéria do mundo e as absorve como sensações, a fim de que estas por sua vez nutram e redesenhem sua tessitura própria. Saber do mundo, nesse caso, é colocar-se à escuta

¹¹ *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia* é o título de Suely Rolnik para um dos textos que compõe o catálogo *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro* (Rolnik, 2006).

desta sua reverberação corporal, impregnar-se de suas silenciosas forças, misturar-se com elas e, nesta fusão, reinventar o mundo e a si mesmo, tornar-se outro. Plano de imanência onde corpo e paisagem se formam ao sabor do movimento de uma conversa sem fim (Rolnik, 2006, p. 13).

Um corpo que se abre é “particularmente sensível às vibrações e aos ritmos dos outros corpos”, pontua José Gil (Gil, 2006, p. 66). Esse corpo sensível sente acordar partes adormecidas, se percebe diluído no coletivo, observa as células de seu corpo vibrarem – impressões dos pacientes da artista, destacados por ela no documentário *Lygia Clark, Memória do corpo* (1984). Ao exorcizar as *fantasmáticas* e fazer o corpo ter contato com o *vazio pleno*, os objetos relacionais fazem algo vibrar, vagar e variar entre o universo onírico, inconsciente e, ao mesmo tempo, físico e vivencial. Não é preciso explicações, interpretações, entendimentos, conexões lógicas. É antes um fluir nas sensações e delas deixar emergir outras tantas relações sensoriais consigo e com o mundo, em sua materialidade, em seus cheiros, líquidos, instintos e animalidades. Ao ir para o sensório, Lula Wanderley acredita que a artista liberta o gesto do objeto, produz uma arte da escuta e faz correr uma mesma matéria entre os corpos. Segundo o artista plástico e psiquiatra,

por ser a sensorialidade o que corre dentro, você não é capaz de identificar, você não é capaz de criar uma imagem visual. Você tem uma imagem sensorial. Nessa impossibilidade de voltar à visão, ele termina alimentando o teu corpo, abrindo o teu corpo e se alojando em uma parte imaginária interior. Essa é a grande característica dos objetos relacionais, essa fusão com o corpo, porque Lygia desenvolveu uma arte que era verdadeiramente um interdito à visão, à imagem. Os objetos relacionais não permitem que você construa interpretações. Aí está a força dele e o mistério¹².

Uma poética selvagem, rude e bruta, descreve o terapeuta Pierre Fedida (Rolnik, 2006)¹³. Uma poética da experiência, define o crítico de arte brasileiro Paulo Herkenhoff, ao perceber em sua arte um esforço para integrar-se ao outro. Segundo ele, percepção, sensorialidade e *fantasmáticas* foram gradativamente articuladas, produzindo uma estética dos sentidos a qual, por sua vez, implica numa política dos sentidos, cuja composição se dá por uma política de alteridades. “Viver a percepção, ser a percepção”, diz Lygia Clark sobre o ato. Seu processo artístico é descrito por ela como um mergulho nas profundezas, sem ponto de referência com o próprio trabalho. Ao mesmo tempo em que se volta para o corpo, sente que o corpo a deixou.

Morta? Viva? Estou extinta pelos odores, sensações táteis, calor do Sol, sonhos. (...) Eu sou o antes e o depois, sou o futuro no presente. Sou o dentro e o fora, o direito e o avesso. (...) Plenitude. Trasmontamento de sentidos. Cada vez que respiro, o ritmo é natural, fluido. Ele se cola à ação. Tomo consciência de meu “pulmão cósmico”. Penetro no ritmo total do mundo. O mundo é meu pulmão. (...) Tudo isso talvez não seja claro. Mas a evidência da percepção que tive é a única coisa que tenho (Clark, 1980, pp. 23-24).

¹² Lula Wanderley, artista plástico e psiquiatra. Entrevista realizada em 12 de Agosto de 2015, no Rio de Janeiro (Brasil). Informação verbal.

¹³ O vídeo da entrevista com o terapeuta Pierre Fedida, por Suely Rolnik, integra o Acervo O Mundo de Lygia Clark.

O paradoxo de Lygia Clark, na percepção do poeta e parceiro da artista no Movimento Neoconcreto, Ferreira Gullar, é que a arte por ela produzida não é criação de imagem ou metáfora, e sim uma experiência meramente sensorial, corporal, porque reduz o que há de intelectual na própria arte. Linguagem muda, pensamento mudo, sons irreconhecíveis que tomam corpo, se materializam nos nervos, “numa vibração magnética que sobe à flor da pele” (Clark, 2008, p.122). É na sabedoria do corpo, em seus tremores, espasmos, vibrações, que a artista descobre uma nova realidade, tão atual que a Companhia Perdida encontrou, na relação com objetos inspirados na obra de Lygia Clark, na metodologia Clark/Terra, um outro modo de variar e compor com os corpos, num mergulho vertiginoso nas sensações, nos corpos vibráteis, liberando potências de criação em vazios plenos.

Um trabalho físico que, para Érica Tessarolo, fez perder a fisicalidade, perturbando os sentidos a ponto de ter a impressão de que seus ossos enrolavam por debaixo da pele. Um corpo sensível pulsante cujas sensações e estados não se desvinculavam das movimentações, segundo Flávia Scheye. Uma noite de insônia com um campo de imagens e sensações, num movimento cíclico e incessante entre consciência e inconsciência, tremores incontrolláveis, cavernas e monstros, descreve Isabel Monteiro. Sensação de estar diante de um bicho ancestral, diz a bailarina sobre uma das *texturas* das *sensorimemórias* de Juliana Moraes, a qual percebeu que a riqueza e o desafio dessa investigação era justamente compor uma dança que mantivesse as vibrações dos corpos sensíveis.

2.2 Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho

– Vibração poética em Carlos Simioni, Luis Ferron/Renato Ferracini e Gustavo Sol

Um corpo parado que se deixa mover. Foi na praia de Paracuru (Ceará, Brasil), em 2009, Ano 453 da Deglutição do Bispo Sardinha, que o ator-pesquisador do Lume/UNICAMP, Carlos Simioni revelava uma investigação mobilizada por partes bastante sutis de seu corpo e que me deixou inquieta. Porém, o mais inusitado aconteceu quando a bailarina Érica Tessarolo se referiu com as mesmas palavras para falar da sensação de seu corpo com as *sensorimemórias*. A questão é que Carlos Simioni havia descoberto um estado. Um estado de *nada*, um estado que a ele parecia *pleno*, um *estado de vibração*. Seria possível fazer arte sem mover-se? Estaria mesmo o corpo sem movimento ao estar parado? Que experimentação se desdobraria desse corpo parado, já que Simioni é um ator e um ator, normalmente, desloca-se em cena, ainda que lentamente, como é mais comum acontecer no butô? No entanto, um abandonar-se em si parecia-lhe abrir uma atmosfera interessante para a pesquisa de ator. Sentiria ele ser movido pelo mundo, como a bailarina?

Pela primeira vez ele ousava desenvolver uma investigação que fosse singular, pessoal, própria. Até então, sentia-se responsável por manter vivo o trabalho do mestre Luís Otávio Burnier. Professor do curso de Artes Cênicas da UNICAMP, fundador do Lume, junto com Carlos Simioni, em 1985, Burnier faleceu dez anos depois, deixando um legado de treinamento energético inspirado no trabalho de Etienne Decroux, de quem foi discípulo, e em pesquisas com diversos mestres como Eugênio Barba, Philippe Gaulier, Jacques Lecoq, Ives Lebreton, Jerzy Grotowski e de estudos do teatro oriental (Noh, Kabuki e Kathakali)¹⁴. Houve, ainda, uma passagem de sete anos pelo Candomblé, religião popular e tradicional brasileira, dado o interesse de Burnier pelo *estado de vibração* das pessoas que incorporam os orixás – divindades. Um trabalho desenvolvido inicialmente sem qualquer compromisso com reprodução de técnicas ou estilos, mas com um desejo específico de investigar o corpo e suas energias.

Depois de passar por extensas horas e longos anos em trabalhos de exaustão e hipertensão, focados em alterações de energia do corpo, cujas composições cênicas eram elaboradas sem temas ou imagens dadas *a priori*, Carlos Simioni começava, por volta de sete anos depois da morte de seu mestre, a perceber que podia acessar, com a mesma intensidade, sutilezas de seu corpo sem a necessidade de dispendir tanto esforço. Isso parecia libertador, porque, contraditoriamente ao seu cotidiano como ator do Lume, Simioni nunca gostou de trabalhar com o corpo. Foi ministrando oficinas que ele

¹⁴ O Lume Teatro completou, em 2017, 32 anos e sua história e linhas de pesquisa estão detalhados em trabalhos bibliográficos diversos, dos quais destaco Ferracini, 2013; Colla, 2006, 2010. Outras informações no site do grupo, lumeteatro.com.br.

intuiu a possibilidade de “trabalhar o corpo sem o corpo”¹⁵. Ele notava que, ao pedir para seus alunos se abandonarem e trabalharem somente com o fluxo que sentissem percorrer a musculatura, a atmosfera da sala de pesquisa alterava-se, mesmo que ninguém se movesse. Um abandono que me parece semelhante à noção de *desistência* proposta por Gustavo Sol, no sentido de ater-se ao presente, ao ato e não gerar expectativas sobre o que fazer, embora em diferentes circunstâncias.

Era o início da percepção de uma camada muscular dentro da qual o ator descreve sentir uma substância etérea, sutil, e por onde fluxos magnéticos emanam vibrações que percorrem a pele. É curioso notar o uso das mesmas palavras de Lygia Clark para tratar de um corpo sensível/sensibilizado, o qual me parece da mesma ordem do que Rolnik nomina como corpo vibrátil, campo de forças, intensidades. Nessa pesquisa, Carlos Simioni fabula com seu corpo assim como tateia as palavras que, de alguma maneira, podem descrever as sensações que ele evoca. Mesmo com receio de “parecer bobagem” e sem formular definições, pois esta é uma pesquisa em processo de sistematização, ele diz sentir como se partículas de luz (energia) mobilizassem essa substância presente na musculatura. Quando apenas essas partículas se movem, sem nenhum comando do ator, é como se elas brincassem no seu corpo e ativassem um desejo de segui-las, independentemente do que elas proponham como movimentação.

Segundo Simioni, é preciso atenção para que vícios de treinamento de ator não se interponham à experimentação. Justamente tentando se livrar de todo seu arsenal técnico – como a dança dos ventos, a dança pessoal, o clown, o Samurai, a Gueixa, a Pantera, as posturas fora de equilíbrio, próprias do teatro físico e do Lume – que ele se percebeu usando a técnica para dela se libertar. Diante disso, em sala de ensaio, passou a debochar da técnica até descobrir que não há como tirá-la de seu corpo, pois tudo que aprendeu em 30 anos é justamente o que lhe faz hábil para captar com sagacidade as camadas musculares e os fluxos energéticos que atravessam sua corporeidade. A chave para não ser atropelado pela técnica já codificada, então, seria focar sua atenção ao que as tais partículas solicitam, quando acionadas. “As partículas têm a percepção e eu só ajudo. Elas são mais conscientes, estão mais presentes”, pondera o ator sobre a inteligência do corpo e o seu jeito particular de encontrar sozinho saídas inusitadas diante das situações de treinamento em que é colocado¹⁶. Libertar o corpo de técnicas codificadas também era uma questão para Juliana Moraes em *Sensorimemórias*.

Depois de três anos esperando um mover sem comandos, Simioni começou a experimentar um corpo que passa lentamente por posturas, como abaixar até o chão, difíceis de serem feitas se não for mantida a conexão entre as partículas que percorrem

¹⁵ Carlos Simioni, ator. Entrevista realizada em 14 de Maio de 2015, em Campinas (São Paulo, Brasil). Informação verbal.

¹⁶ Carlos Simioni, ator. Entrevista realizada em 14 de Maio de 2015, em Campinas (São Paulo, Brasil). Informação verbal.

essa musculatura sutil. O corpo inteiro fica mobilizado nesse *estado de nada* que se instaura. Com isso, Simioni descobre outras alavancas no corpo enquanto “degusta” em detalhes um mínimo deslocamento, se visto a olho nu, pois trata-se de um *estado de nada* onde tudo pode acontecer. Até mesmo ficar com a musculatura mais requisitada e dolorida do que nos treinamentos energéticos ligados à exaustão e à hipertensão. Um contrassenso no cerne da pesquisa: um corpo sem corpo e uma investigação física sem exaustão que também cansa a musculatura.

Nesse início, sentia árvores e passarinhos dentro de si e pensou “será que eu apaguei tudo? Minha consciência se expandiu. Mas isso não é teatro. Mas foi através do trabalho de ator. Então calma!”¹⁷. Diante dessa experiência, percebeu a musculatura do peito abrir e teve a certeza de que era preciso eliminar o ego – a parte de si que comanda, interpreta e julga – para que esse novo estado vibracional acontecesse, sem a necessidade do movimento e num outro tipo de equilíbrio. As partículas de luz “iluminavam” o estado do corpo, deixando-o “aceso”. Tal como atribui ao trabalho de Burnier, Simioni sentia-se colocando luz na matéria. Foram cinco anos nesse lugar, sem saber bem para onde ir, mas certo de ser este um foco potente para desenvolver uma pesquisa singular pelos próximos 30 anos.

A criação do solo *Sopro*, em 2005, veio do desejo de materializar cenicamente esse *estado de nada* diante das possibilidades de movência descobertas. Carlos Simioni tinha o estado vibratório, mas não sabia dar forma e nem colocar no espaço. Para isso contou com a direção de Tadashi Endo, artista japonês, com quem havia trabalhado no espetáculo do Lume, *Shi-Zen – 7 cuias* (2004). Ao assistir à demonstração desse trabalho, o diretor associou a densidade corporal de Simioni a atores do Teatro Noh, uma forma teatral da cultura japonesa que combina canto, pantomina, música e poesia e cuja técnica somente é transmitida em família, não havendo maneira de aprendê-la. Para o ator, a relação deve ter se dado porque a tensão de energia do seu estado tendia a uma internalização.

A peça tem um tempo expandido, com deslocamentos lentos e intensos. *Sopro* remete a um momento de passagem de um estado para outro, é “uma experiência sensorial, onde tempo e ação são completamente distintos do cotidiano, que propõe ao espectador a oportunidade de mergulhar no vazio e no desconhecido”, diz o texto descritivo do espetáculo. Apesar de sentir que tinha encontrado algo potente, quando o trabalho foi apresentado vieram críticas que fizeram Carlos Simioni repensar algumas escolhas e ter a certeza de que havia perdido a força do “estado iluminado”, aceso pelas partículas de luz, que havia descoberto.

¹⁷ Anotações da fala do ator Carlos Simioni durante a demonstração técnica *Prisão para a Liberdade*, apresentada no *Ciclo Criador, Dramaturgias do presente e ações do teatro no mundo*, no Oi Futuro Flamengo, Rio de Janeiro (Brasil), em 11 de Agosto de 2015.

Em uma autocrítica, ele acredita que esse desvio aconteceu pelo fato de ter coreografado e fixado o estado vibratório em uma sequência no espaço. “Esse estado do não fazer nada, ou de estar iluminado é muito livre, é uma liberdade suprema e eu encarcerei um pouco, eu quis deixar uma coreografia, para criar um espetáculo”, analisa¹⁸. Impasse semelhante ao que passou Juliana Moraes, na direção de *Peças curtas para esquecer*. Para o ator, este seria um sinal de que ele ainda não havia desenvolvido o estado suficientemente para torná-lo material para um espetáculo.



Figura 39 – Fotografias de Tina Coelho (duas primeiras) e Adalberto Lima (duas últimas), do espetáculo *Sopro*, de Carlos Simioni, com direção de Tadashi Endo, 2005, Campinas, São Paulo, Brasil.

► Mídia 14.

Clipe do espetáculo
Sopro. Disponível em
<http://bit.ly/simioni>.

Após a estreia, Simioni focou atenção no aperfeiçoamento do *estado pleno*, que se alimenta do presente e não do passado, tempo no qual que acredita ter detido nas primeiras apresentações de *Sopro*, cujos movimentos foram repertoriados e, assim,

¹⁸ Carlos Simioni, ator. Entrevista realizada em 14 de Maio de 2015, em Campinas (São Paulo, Brasil). Informação verbal.

rememorados a cada apresentação, bloqueando o frescor do instante. Diante disso, ele criou uma metodologia de ensino¹⁹ e compartilha, mensalmente, descobertas com outros grupos de atores, mais especificamente com o Ateliê de Pesquisa de Ator (APA) do Centro Cultural Sesc Paraty (Rio de Janeiro, Brasil), numa parceria com o ator Stephane Brodt, vinculado ao Amok Teatro, no Rio de Janeiro.

Com esse trabalho, o *estado pleno* desdobrou-se dimensionalmente com a percepção de um *portal* que circunda o corpo, com um campo magnético, ativado por meio das partículas, as quais se conectam e “acendem” as camadas musculares sutis. Quando um estado se efetiva, o *portal* oferece *presentes*, fluxos de energia que retornam para o ator. Ao mesmo tempo, ele também oferece *presentes* ao universo. A troca energética acontece em quatro *camadas*, que se distribuem entre o espaço pessoal – como primeira camada aquela na qual o estado é acionado e o corpo deixa-se mover por ele mesmo – e o espaço além do corpo anatômico, no qual a energia e o corpo se expandem no mundo mantendo o estado da primeira camada. Para Simioni,

O Portal é justamente esse entrar no coração, no seu ser. E de você ampliar suas percepções, suas imagens, tudo isso. O Portal é isso, é tudo, todos os presentes que vêm. (...) No Portal, por exemplo, ele amplia de uma tal forma a tua consciência, não só a consciência daqui mas a consciência do todo, que você, quando recebe um presente, por exemplo, nada mais é do que você ampliado! Você com a percepção mais aguçada. (Teixeira e Sachs, 2017, pp. 137-138).

Com o tempo, Simioni aprendeu a dosar a intensidade dos estados, não se limitando a uma energia mais explosiva, que surgiu inicialmente, mas fazendo oscilações entre diferentes gradações. Ao longo da experimentação, o ator entendeu que é preciso escutar o momento e não ter receio de que, ao ser partiturizado, coreografado, o estado se perca, porque o instante e o tempo presente são condições para manter viva a primeira camada, *estado pleno* de onde tudo emerge – estratégia que se aproxima da que Gustavo Sol lançou para a Companhia Perdida como *olhar investigativo*. Ao sistematizar e transmitir sua descoberta, Simioni se percebeu conectado a saberes que o acompanham desde os primeiros tempos de experimentação no Lume, com o diretor Luís Otávio Burnier e por experiências com mestres mundo afora. Ainda que não sejam mais as mesmas técnicas, há princípios que atravessam uma dimensão temporal e dão ainda mais sabor à sua corporeidade. A impressão é de que o ator antropofagizou treinamentos, saberes e experimentações, ao seu modo, depois de um longo ritual de devoração, digestão e assimilação.

¹⁹ A metodologia de Carlos Simioni está em processo de elaboração. Para tanto, o ator preferiu não conceituar os termos que utiliza para definir os estados do corpo e o modo de acesso a eles que pesquisa. Por isso não há termos de Carlos Simioni no Glossário anexo à tese.



Figura 40 – Fotografias de Maira Jeannyse (a primeira, no alto) e Marta Viana, das primeiras demonstrações públicas da pesquisa desenvolvida junto ao Ateliê de Pesquisa do Ator (APA), nos dias 17 e 18 de Novembro de 2015, Paraty, Rio de Janeiro, Brasil.

“Quero ver luz saindo do teu corpo”, ouvia de Iben Nagel Rasmussen, atriz do Odin Teatret de Eugênio Barba. Ela queria que o ator formasse uma rede ou teia de luz entre o seu corpo e a plateia. Aliás, era luz que Simioni via dançar através do corpo de Kazuo Ohno, no *butô*. Na dança dos ventos, no treino de leveza, a atriz sugeria uma “oração do abdômen”. “Não quero que você se mexa. Deixe seu fantasma levar o seu corpo, sem a sua vontade”, provocava Natsu Nakajima, discípula direta de Tatsumi Hijikata, criador do *butô*²⁰. Ser dançado pela força de um deus, de um orixá, experiência do ator nos terreiros de Candomblé que pesquisou em Campinas, com Burnier.

Seriam dessas manifestações que falaria Nietzsche ao dizer que somente seria capaz de acreditar num deus que dançasse? São essas forças que estão na dança do Tarahumaras que encantou Antonin Artaud? São dessas vibrações que trata Lygia Clark em sua obra e que desafiou vertiginosamente a corporeidade das bailarinas da Companhia Perdida? É nesse universo que reside o diálogo de corpos que Gustavo Sol experienciou numa tribo indígena brasileira? Há um estado de vibração cuja força me parece interligar, embora não iguale, por haver singularidades, diferentes manifestações artísticas e ritualísticas, uma vez que liberam um potencial de criação no qual camadas sutis do corpo são acessadas num nível intuitivo, pré-verbal, fora da linguagem e mais

²⁰ Anotações da fala do ator Carlos Simioni durante a demonstração técnica *Prisão para a Liberdade*, apresentada no *Ciclo Criador, Dramaturgias do presente e ações do teatro no mundo*, no Oi Futuro Flamengo, Rio de Janeiro (Brasil), em 11 de Agosto de 2015.

perto de um coração selvagem²¹, do animal de que somos feitos e que o projeto de civilização tenta enquadrar, segmentar, pacificar, ainda que sem um absoluto sucesso.

O fato é que, convidada para assistir *Kelbilim, o cão da divindade*, peça de estreia do Lume Teatro, em 1988, apresentada num antigo convento de Campinas, a mãe de santo do terreiro pesquisado por Simioni e Burnier assustou-se ao ver o ator vivenciando o personagem, que recebia a plateia na porta. Ela se aproximou e disse “ô mamãe, o que a senhora está fazendo aí?”, dirigindo-se à orixá Iansã que, para ela, estaria incorporada no ator²². Energia dos ventos, das trovoadas e dos raios, Iansã é uma entre tantos deuses ligados às forças da natureza, que habitam o imaginário do Candomblé e que caracterizam diferentemente cada um dos orixás. Para Simioni, todos nós somos natureza e essa é uma das chaves que liga a experiência do Candomblé com a dança das luzes de Kazuo Ohno e que justifica a noção por ele lançada de partículas de luz que habitam as musculaturas sutis. “Se você respira o ar, a luz, a água, outras coisas se compõem, não só você. Você é tudo isso. Só que a gente não percebe”, diz o ator que acredita na possibilidade de um corpo sutil ser aguçado, sensibilizado, a florado²³. Uma espécie de *Cosmos parte do eu*, presente no Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade.

Essa dissolução no coletivo foi uma das primeiras sensações do ator na iniciação para chegar ao transe, portanto à incorporação, depois de quatro anos aprendendo a dança dos orixás. Num acordo com a mãe de santo, Simioni ficou consciente e recorda que chorou ao perceber a beleza de uma planta, como se a visse pela primeira vez. Começava a redimensionar a existência de si no mundo. E atingia uma dimensão que estava além do corpo, dos pensamentos e das emoções. Nessa preparação, teve sonhos reveladores, como o nome dos orixás²⁴. Ao entrar no espaço da dança, no terreiro, percebeu que seu corpo agia num só bloco de energia, interligado, não respondendo comandos conscientes, sendo movido por essa frequência energética/magnética. A dança era ativada pelo toque do tambor, que indica a batida vinculada ao orixá de cada um.

E ali é divino porque você não pensa e vai dançando com essa flutuação. É uma camada extra que é uma flutuação que vai, que vai... Você está muito ligado ao tambor, muito ligado a esse teu estado. É fascinante. É um puro, puro, puro momento presente. É o agora nessa expansão maior. Este fato, deste peso ser diferente de carregar meu peso, isto me ajudou muito no meu trabalho. (...) Eu acho que acendeu algo no meu corpo. Já que o corpo é inteligente, acendeu e o corpo foi atrás. (...) Então isso é pura antropofagia²⁵.

²¹ *Perto do coração selvagem* é o título do primeiro romance da escritora brasileira Clarice Lispector. Na altura, ela tinha 19 anos e a publicação data de dezembro de 1943.

²² Carlos Simioni, ator. Entrevista realizada em 06 de Agosto de 2015, em Campinas (São Paulo, Brasil). Informação verbal.

²³ Carlos Simioni, ator. Entrevista realizada em 14 de Maio de 2015, em Campinas (São Paulo, Brasil). Informação verbal.

²⁴ Em certas tribos indígenas, a iniciação do pajé na arte da cura se dá pelo isolamento, através do qual recebe orientações sobre plantas e seus usos justamente através de sonhos.

²⁵ Carlos Simioni, ator. Entrevista realizada em 14 de Maio de 2015, em Campinas (São Paulo, Brasil). Informação verbal.

É curioso que a pesquisa desse *estado de vibração* na sala de ensaio do Lume não surtiu o mesmo efeito, mesmo com a presença da mãe de santo. Simioni não conseguia incorporar a mesma energia que o tomava no ritual do terreiro de Candomblé, os xirês (rodas de evocação). Uma das razões pelas quais, ele e Burnier não seguiram mais a fundo com essa investigação. Porém, mais recentemente, Simioni pontua três camadas de percepção decorrentes desse momento de pesquisa, articuladas às vivências com as diferentes técnicas de treinamento de ator do teatro físico, que dão pistas para o desenvolvimento do *estado de nada* ou *estado pleno* que ele tem mobilizado em si.

Uma dessas camadas diz respeito ao ato de incorporar. Para ele, os rituais têm a capacidade de acordar uma certa energia, presente em todas as pessoas, e que está adormecida. Assim, ele não sente que algo entra em seu corpo, mas vibra e aflora porque é parte constituinte do ser. Nesse sentido, o que passa é algo semelhante à ativação da energia Kundalini que, na cultura indiana, é aquela que circula pela coluna quando todos os chacras – centros de energia distribuídos pelo corpo – se alinham. Segundo Simioni, esta energia está na base da coluna e, quando despertada, vai até o topo da cabeça e, de lá, segue para o universo, o cosmos, interligando terra e céu. A sensação de incorporação é, assim, associada por ele a uma explosão de Kundalini, que se ativa de forma violenta.

Para explodir é só no ritual do Candomblé, eu acho. É uma força tão poderosa que o corpo existente não tem capacidade de assimilar isso, por isso que ele fica dormente, ele fica em transe. (...) É um despertar de uma força interior que nós temos, do nosso deus interior, que é o orixá, orixás são deuses, e que é muito poderosa e faz com que aquelas pessoas dançam daquela maneira belíssima. Você vê aquela energia dançando. O que eu senti foi exatamente isso. Nossa, mas o orixá não vem de fora, você entende? Não vem de fora. Então a primeira sensação: explodiu de dentro de mim. Isso é fantástico para o trabalho de ator. Para mim, isso foi um ponto muito nevrálgico. O ator tem isso, o ser humano tem isso, então o ator pode trabalhar com isso, com essa explosão interna, com essa força interior²⁶.

A segunda camada de percepção foi a de que todo o corpo se torna uma coisa só, portanto, quando algo se acende no corpo, todo ele vibra em conjunto. Mesmo que as partes estejam fazendo movimentos diferentes, há uma interligação desse fluxo energético que corre na musculatura sutil. Para o trabalho artístico é interessante quando há a explosão de energia com consciência do que atravessa o corpo. E, por fim, no estado vibratório emergiu a sensação de um corpo dilatado – a terceira camada. Diferente do trabalho com o teatro físico, que conhece, essa dilatação não acontece por uma emanção provocada por uma intenção de conduzir a energia de dentro para fora do corpo, projetando para o outro, para o espaço, para a plateia. Trata-se de uma

²⁶ Carlos Simioni, ator. Entrevista realizada em 06 de Agosto de 2015, em Campinas (São Paulo, Brasil). Informação verbal.

irradiação que acontece dentro e simplesmente emana para além de si. Não há necessidade de fazer força ou de ativar uma intencionalidade.

Sendo assim, o estado que motivou o solo *Sopro* é o mesmo de *lansã*, porém acionado de modo consciente; é um estar no corpo sem controlá-lo ou comandá-lo; e o atingir de uma camada de expansão na qual há uma emanação de energia. Atualmente, a pesquisa avança no sentido de que o corpo não esteja apenas parado, há uma circulação suficiente de partículas de luz, de forças, ao ponto de Simioni começar a pesquisar possibilidades dramatúrgicas para os movimentos. Este estado também é acionado durante o treinamento corpóreo, como possibilidade concreta de fazer menos esforço, aumentar a efetividade do seu desempenho físico e aguçar, simultaneamente, o corpo sensível. Segundo ele, é como entrar num estado de presença superior, no qual o corpo está aberto para as forças do universo, prescindindo de si, de seu ego. Talvez por isso, uma das sensações que ele teve, ao apresentar a atual pesquisa em uma demonstração técnica, tenha sido a de que as pessoas da plateia haviam entrado em seu corpo, tornando-o um corpo coletivo em emanação, um corpo singular que se percebe, efetivamente, em multiplicidade. Um *estado de graça*, descreve o ator. Segundo Deleuze e Guattari,

Cada um de nós era vários, já era muita gente (...) Não chegar ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados. (...) Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (...) Não temos unidades de medida, mas somente multiplicidades ou variedades de medida (Deleuze e Guattari, 2009, pp. 11-17).

“Agora não estou mais só. Sou aspirada pelos outros”, diz Lygia Clark (Clark, 1980, p. 23). Tenho a impressão de que a “vibração magnética” de que falam a artista – para quem é algo que sobe à flor da pele – e Carlos Simioni – para o qual trata-se de algo a correr na pele – dizem respeito a uma compreensão de um corpo se perceber numa coletividade porosa. A potencialidade de criação está em mover as cartografias das formas pelo diagrama das forças, das partículas que o compõem e o fazem vibrar a vida em diferentes estados. Os dois artistas me parecem provocar, em seus trabalhos, uma porosidade entre as dimensões de si em confluência com as forças que os habitam e que também compõe o mundo, em favor de um corpo intensivo em experimentação, em fabulação, em criação. Um sentir o mundo me parece da mesma natureza do que a bailarina Érica Tessarolo vivenciou no processo das *sensorimemórias*, quando disse sentir seu corpo como extensão do movimento. Deixar-se mover é, assim, perceber-se misturado e afetado por vibrações que nos circundam.

Um aspecto sensorial que mobiliza determinados criadores que lidam com as artes do corpo, interessados muito mais *no que eles podem fazer* com essas camadas de sensação ativadas do que, mais especificamente, com a fonte que as provocou. É o que Flávia Scheye destacou sobre o interesse das bailarinas da Companhia Perdida pela corporeidade que emergiu das experimentações com o método Clark/Terra e que pareceram potentes para uma investigação em dança. É o que percebi na pesquisa de Simioni, que não se limita ao Candomblé, nem às técnicas de certos treinamentos do teatro físico, mas em como mover essas experimentações em seu corpo de ator em favor da criação. É também o que me parece acontecer em Lygia Clark com a *fantasmática do corpo*, na *Estruturação do self*, porque ela produz e deixa que as vibrações continuem numa dimensão invisível, onde o que a interessa é a liberação das forças de criação que propiciam um *estado pleno*, não importando aspectos psicologizantes, históricos ou sociais, mas as reverberações dessas sensibilizações em cada pessoa, num movimento de abertura de suas sensibilidades.

Vibrar tendo um corpo mais cotidiano, sem uma tensão prévia, sem ter nada “ligado” por dentro. No processo de criação do solo *Dissolva-se-me*, o ator Renato Ferracini foi desafiado pelo coreógrafo paulista Luis Ferron a descobrir um estado de presença cênica mais conectado ao dia-a-dia. Um trabalho diferente do tipo de treinamento vivido pelo ator em 22 anos de pesquisas artísticas no Lume. “Que presença é essa, que é cotidiana, mas que colocada em outro contexto pode gerar pequenas relações, pequenas tensões?”, questiona Ferracini²⁷. Do treinamento à dramaturgia, o processo de expansão da sensorialidade que conduz à criação contemplam, no trabalho do coreógrafo, quatro momentos, com diferentes ênfases. O seu desejo é aguçar as percepções de potências que estão em cada um e que, segundo Luis Ferron, para serem despertadas requerem análise e reflexão²⁸.

Um primeiro momento diz respeito à sensibilização da cinestesia e à propriocepção que, para Ferron, são aspectos físicos e funcionais dos movimentos, como perceber alavancas, articulações, dimensões e volumes que estão sendo mobilizados para a criação – o coreógrafo procura não se limitar a essa fase, pois acredita que o risco é produzir um estudo somático ao invés de uma obra que articule uma poética. O segundo momento corresponde às memórias corporais e às histórias de cada um e que se mostram potentes para uma investigação, abrindo uma perspectiva subjetiva para materiais que partem de si e de seu contexto – nessa fase instaura-se um território que ele chama de permissivo, dionisíaco, de generosidade, desprovido de julgamentos, em

²⁷ Renato Ferracini, ator-pesquisador e professor. Entrevista realizada em 06 de Dezembro de 2015, em Lisboa (Portugal). Informação verbal.

²⁸ Luis Ferron, coreógrafo. Entrevista realizada em 24 de Julho de 2015, em Campinas (São Paulo, Brasil). Informação verbal.

camadas mais subjetivas e cujos materiais serão deslocados de sua realidade. É o momento em que situações de composição são geradas em torno de um mesmo *assunto coreográfico*²⁹, configurando um “chão” onde a criação terá terreno fértil para a elaboração de uma obra. No terceiro momento, a sensorialidade expande-se quando os artistas percebem quais são as matérias de expressão produzidas na pesquisa e vislumbram possibilidades de composição, ainda sem passar pela “organização do mosaico”. Por fim, o quarto momento é aquele em que os artistas se comprometem com o que estão a elaborar cenicamente, tendo sua percepção comprometida com a experiência em ato.

Na criação da peça *Dissolva-se-me* o processo começou tendo como assunto a esquizofrenia, que não se limitou à *mimesis corpórea*³⁰ de esquizofrênicos, como inicialmente previsto. Para seguir uma coerência com a escrita poética de Luis Ferron, que para Renato Ferracini prima por colocar em movimento conceitos estudados pelo ator na filosofia da diferença, como devir, multiplicidade, rizoma e ritornelo, a escolha de ambos foi investigar uma lógica esquizofrênica que atravessa a criação, do treinamento à dramaturgia da peça. Os primeiros estímulos sensoriais não eram do tipo “sinta isso ou aquilo” e nem faziam alusão a situações ou imagens. Os primeiros exercícios eram de sensibilização da coluna, da relação do corpo com o chão, com a parede, com foco na concretude e na fisicalidade dessas relações corporais. A coleta de material foi se dando pela formalização de algumas células coreográficas que, a cada ensaio, eram extrapoladas.

Desse processo emergiram situações ou *assuntos coreográficos* que, segundo Ferron, dão uma certa unidade para as mobilizações corporais. Conforme a percepção sobre esses assuntos se evidencia, são gerados o que ele chama de *elementos de ancoragem*³¹. Entre eles está, por exemplo, a cena final da peça, que emergiu logo no terceiro ensaio, na qual Ferracini circula a sala com uma sequência de movimentos e coloca-se de costas para o público, percorrendo um texto de frases desconexas e alheias aos abordados até então, que foi por eles chamada de “boneca quebrada” – os movimentos foram coreografados e desdobrados para outras cenas ao longo do

²⁹ *Assunto coreográfico* é um termo definido por Luis Ferron e está detalhado no Glossário, na página 306.

³⁰ *Mimesis corpórea* é uma das linhas de trabalho do Lume/UNICAMP e diz respeito a um “processo de tecnificação” (Burnier *apud* Colla, 2006) de ações a partir da observação minuciosa de animais, gravuras, fotos, pinturas, pessoas; da imitação por equivalências corporais e vocais; da codificação para acessar e repetir as ações observadas; e da interferência artística que desloca essas experimentações para outros contextos, com alteração de dinâmicas, ritmos, amplitudes e textos, indo da imitação pura à fusão de matrizes. A *mimesis corpórea* é analisada em Ferracini (2013) e Colla (2006). Experimentei essa linha de trabalho ao vivenciar situações propostas na disciplina *Mimesis e Dança*, ministrada pela atriz do Lume, Ana Cristina Colla, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes (PPGADC-IA) da UNICAMP, em um módulo intensivo realizado em março de 2015. Tratou-se de um processo de viver no próprio corpo as características do referente externo – no caso, pessoas que foram observadas em ruas de Barão Geraldo (Campinas, São Paulo/Brasil) – com o maior detalhamento possível de peso, deslocamentos, posturas, qualidades de movimento, etc, para depois criar materiais corporais que são usados em jogos de criação que independem de uma fidelidade ao referente inicial.

³¹ *Elementos de ancoragem* é outro termo definido por Luis Ferron e está detalhado no Glossário, na página 307.

processo. Parte do texto do solo é inspirado em um documentário no qual uma senhora fala sobre as carências no funcionamento de um manicômio.

Depois veio a sugestão de que Ferracini elaborasse uma aula, pois Ferron via na dinâmica do ator, como professor universitário, uma vibração interessante, no modo de lidar com questões e conceitos, que lhe parecia compor com a temática da peça. O aspecto de “monstro” desenhado corporalmente pelo ator, que vocifera de maneira sussurrada, e as sequências de movimento de braços e pés que se repetem ao longo da apresentação emergiram de uma brincadeira. Luis Ferron disse que gostaria de inserir um trabalho de *mimesis* a partir de fotografias. Acreditando ser fácil de executar, por já ter familiaridade com essa técnica de treinamento e criação, o ator não se opôs. No entanto, as imagens eram do próprio Renato Ferracini. A encruzilhada foi solucionada com o auxílio da colega de Lume, Raquel Scotti Hirson, com a qual ele trabalhou as imagens como monumentos, alheios a si, extraíndo sensações que mobilizassem o corpo.

Essas pequenas cenas tornaram-se os *elementos de ancoragem*, ou *assuntos coreográficos* definidos, em torno dos quais as experimentações eram feitas. Nesse momento, o corpo em pesquisa passa a ser sensibilizado a investigar numa temporalidade que Ferron nomina como “presente/passado”. Trata-se de colocar a atenção sobre o que se faz na medida em que os movimentos e ações acontecem, deixando para formular relações apenas num instante seguinte, para evitar julgamentos e associações imagéticas ou representacionais. Um estar presente ao trabalho artístico de modo consciente, mas sem se deixar mover por escolhas previamente definidas, o que faz apenas no momento seguinte, na análise e reflexão dos materiais que emergem das mobilizações do corpo. “Tomar consciência já é ser no passado. A percepção bruta do ato é o futuro de se fazer. O passado e o futuro estão implicados no presente-agora do ato”, analisa Lygia Clark no texto *A propósito do instante*, de 1965 (Clark, 1980, p. 27).

Cada *assunto coreográfico* passou, ainda, a ser investigado a partir de uma circulação em três camadas dimensionais: o *estado de caverna*, uma dimensão mais íntima, voltada para si mesmo; o *estado de garça*, onde há uma relação de si com o outro, com o espaço; e o *estado de vento*, em que todo o corpo está voltado para os acontecimentos externos a si e é por eles mobilizado. Os três estados indicam a maneira como Renato Ferracini dosa a relação consigo, com o outro e com o espaço durante a apresentação do solo. Ao longo dos ensaios, alguns deles abertos, para compartilhar impressões, o único estado que Ferron solicitou que não se instalasse é o de *compadre*³², no qual o ator pode

³² *Estados de caverna, garça, vento e compadre* constituem *elementos de ancoragem* e estão detalhados no Glossário na página 307.

ultrapassar uma linha de proximidade com a plateia e perder-se do *assunto coreográfico* em voga, incorrendo numa dispersão da poética do espetáculo.

Ao compor, portanto ao colocar as partes em relação, e fazer dialogar os *assuntos coreográficos*, cujos fragmentos foram criados numa lógica esquizofrênica, não no sentido da patologia, mas de um modo de vida, o que se reforçou foram as narrativas truncadas, relações inusitadas entre os elementos compositivos beirando o delírio, o absurdo e a falta de coerência. Pode, por exemplo, parecer um pouco sem sentido o fato de se chegar ao local de apresentação e encontrar o ator conversando com o público, aparentemente sem figurino. A hora marcada para a apresentação aproxima-se e ele continua circulando entre as pessoas que vão estar na plateia. Ou será que já estão? Renato Ferracini começa a deslocar-se para a sala de apresentações, as pessoas o acompanham, um pouco sem saber se já seria o momento de entrar. O ator não parece preocupado em delimitar um momento que separe sua descontração de um estado de corpo que informe, enfim, o início da peça.

Bancos, sem encosto, estão dispostos aleatoriamente no centro da sala. A luz ambiente também não emite sinais que separam cotidiano e espaço cênico. Aos poucos alguns se sentam, outros seguem a mesma ideia. O ator cantarola, circula entre os presentes e, quando todos estão sentados, ele começa a tocar com as mãos as pessoas, ora nos ombros, ora nos pés. Ele passa por entre os bancos e olha cada um nos olhos. Aponta para um canto da sala e diz, já se dirigindo até lá, “momento 1: aqui, triste”. Segue a cantarolar, a tocar em ombros e pés. Indica outro canto e verbaliza “momento 2: estou ali alegre”. Depois posiciona-se com os braços abertos e as mãos na parede. Começa a correr, lateralmente, sempre mantendo as mãos na parede, ao redor da sala. Com o tempo, ele alterna os movimentos na parede com o toque nos ombros e nos pés das pessoas da plateia. Em seguida, inicia uma fala que se articula a uma sequência gestual, numa relação não-linear, não-ilustrativa e desconexa, que se repete.

Entre suores, sussurros e a impressão, por vezes, de estar diante de um bicho, as palavras seguem como que jogadas ao vento:

Quanto eu estou voando, gotículas de gelo vão se formando nas minhas asas. A temperatura interna, mesmo fria, é considerada ambiente. Daqui de cima eu enxergo os tamanduás rodeando o meu tronco. Eles não me enxergam. Eu sou uma camuflagem natural da natureza. Eu enxergo eles. Eu uso óculos. Eu sou grande. Não, eu não sou grande. Eu sou óculos. Com a camuflagem natural da natureza, eu enxergo os tamanduás sempre de baixo para cima. Eles são enormes como as torres gêmeas. Eu sou as torres gêmeas. (...) O poste não tem wi-fi. Eu sou o wi-fi. Ó, ó, ó. Ouviu? Ó Ouviu? Ó. (...) Assim como o Lucas e a Natasha, Silvester Stalone é natural. Eles choram, dão risadas, comem tamanduás e são árvores também. Mas o Pedro não. O Pedro chove. O Pedro chove tanto, tanto, tanto que inunda todas as ruas, como Veneza. Foi o Pedro que choveu lá. Eu sou o Pedro. Eu chovo. Mas eu sopro também.



Figura 41 – Fotografias de Arthur Amaral, do solo *Dissolva-se-me*, de Renato Ferracini, com direção coreográfica de Luis Ferron, 2015, Campinas, São Paulo, Brasil.

Uma voz em *off* convoca: “Senhor Renato, forma de” e sugere imagens: “uma tulipa azul”, “um picolé de groselha”, “um ornitorrinco australiano”, “uma samambaia egípcia”, “Arnold Schwarzenegger”, “um carrinho de rolimã”, entre outras. A voz some e um sequenciamento das mesmas poses, não-ilustrativas das imagens sugeridas, se alterna a outras falas, igualmente desconexas, a imitações de posturas de uma ou outra pessoa da plateia. Seguem outros delírios do verbo³³ e do corpo.

O que eu desejo dizer é mais ou menos isso: eu não estou sozinho aqui. Nem eu e nem você. O que significa que eu estou aqui com vocês e vocês estão aqui comigo, ou seja, estamos juntos. Juntos significa que eu estou aqui com vocês e vocês estão aqui comigo, o que, numa esfera não tão perceptível, eu sou você e você sou eu. Isso pode parecer simples, mas não é tão simples assim. O que eu estou tentando dizer, dizer para mim e dizer para vocês, é que nesse espaço estamos juntos. Eu, você, você, você, você, você, você, o banco, o assoalho, a parede, o ar, as luzes, os pensamentos e tudo aquilo que, nessa sala, a gente não consegue ver, mas talvez, por alguma outra lógica, sentir. Mas, na diferença do sim e do não e na diferença que nos diferencia dos bancos, do assoalho, da parede, do ar, das luzes, dos pensamentos, o mais importante é que nessa sala somos iguais. Nem tão iguais... Quando eu falo de nós, estou falando de um nós que não é os

³³ O *delírio do verbo* é o trecho de um poema do escritor brasileiro Manoel de Barros, em *O livro das ignorâncias*. Com esse título, o ator Jonas Bloch estreou, em 2015, no Rio de Janeiro, um monólogo inspirado nos versos do poeta. Diz assim um trecho do poema: *No descomeço era o verbo. / Só depois é que veio o delírio do verbo. / O delírio do verbo estava no começo, lá, onde a / criança diz: eu escuto a cor dos passarinhos. / A criança não sabe que o verbo escutar não funciona / para cor, mas para som. / Então se a criança muda a função de um verbo, ele / delira. / E pois. / Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer / nascimentos – / O verbo tem que pegar delírio. / Um girassol se apropriou de Deus: foi em Van Gogh.*

bancos, o assoalho, a parede, as luzes, os pensamentos. Apesar de eu achar que também somos tudo isso. (...) Na verdade somos 99,99% iguais em nosso DNA. Isso significa que somos 99,99% coletivos e 0,01% individuais. Isso pode parecer ridículo, mas não é. O que esses dados afirmam é que você não é uma tulipa, mas é um ser quase 100% igual a mim. Mas o DNA se deu ao direito de 0,01% de inventividade. E é por causa dessa criatividade DNAística que....

É a transição para a dinâmica de uma aula em divagação. Uma conversa com o público que se dissolve na composição com o seu próprio texto e suas gestualidades. Em seguida outras falas e estados do corpo são sobrepostos. Próximo do final, todas as camadas se atravessam, randomicamente, até que o ator, de costas para o público, de frente para a parede, num canto da sala, começa um novo texto, completamente diferente de todos os *assuntos coreográficos* anteriores, mas igualmente em lógica esquizofrênica. É a deixa para que as pessoas possam ir embora, sem aplausos, sem despedidas, sem mesmo saber se é a hora de deixar o artista. A peça estreou na sede do Lume Teatro, em Campinas (São Paulo, Brasil), em 12 de setembro de 2015, onde ficou em temporada até 11 de outubro. A peça segue em cartaz, tendo sido apresentada em Lisboa, no Teatro Ibérico, nos dias 22 e 23 de outubro de 2016.

► **Mídia 15.** Trecho do solo *Dissolva-se-me*, seguido de versão na íntegra. Disponível em <http://bit.ly/ferronferracini>

Ao longo da peça, apesar de haver algumas partituras de movimento, há também momentos de improvisação e zonas de desconforto, nas quais são consideradas distrações produzidas pelo ambiente e por pensamentos que interferem na manutenção dos estados. Um trabalho que requer uma presença efetiva, um *corpo to be*³⁴, o qual, segundo Luis Ferron, é um corpo que atravessa diferentes estados e, na interação com as situações inusitadas, de intermitências temporárias, mantém-se ancorado e conectado aos assuntos definidos no processo de composição, sem cair em interpretações, deixando fluir o ritmo e a velocidade de cada estado, em sua gestualidade, a qual, nesse caso, já é por si mesma confusa, esquizofrênica. Para Renato Ferracini, a própria natureza dos estados de vibração requer uma atenção flutuante. Uma composição que considera a flutuação entre os estados sensoriais e que expande a sensorialidade, no sentido de oferecer recursos para que se mantenha uma linha de atuação, é definida, pelo coreógrafo, como uma *dramaturgia cinestésica*.

Para Ferron, é uma composição que não é feita e nem oferece como obra uma relação de imagens. Processo e criação são mobilizados por uma expansão da sensorialidade nos quatro momentos de investigação, ancorados nos três estados de relação: caverna, garça e vento. E, ainda que uma composição venha de situações como o samba, o Candomblé, a esquizofrenia, os quais em si inspiram um universo de referências, rituais e comportamentos – como os espetáculos *Sapatos Brancos* e *Baderna*, compostos por

³⁴ *Corpo to be* é também um termo definido por Luis Ferron e está detalhado no Glossário, na página 306.

Ferron –, o desejo é arrastar para a criação as sensações geradas pela experiência diante desses contextos. Então, ao invés de um processo voltado para “o esquizofrênico”, por exemplo, o coreógrafo investe numa pesquisa em torno da “sensação esquizofrênica”. Essa é a lógica das sensações, ou a lógica das vibrações, de Luis Ferron, que me parece próxima ao modo como o diretor teatral Norberto Presta optou por pesquisar as sensações, presentes nos haicais de Alice Ruiz, para mobilizar a criação coreográfica/dramatúrgica do solo *Nada pode tudo*, dançado por Jussara Miller.

Dissolva-se-me é uma dança de vibrações, para Renato Ferracini. Uma palavra que ele prefere usar ao invés de sensação, embora leitor de Deleuze – de onde destaca a definição de que “sensação é vibração” –, uma vez que, em sua experiência profissional, pode haver confusão com um sentir sugestionado por imagens ou relações sensoriais dadas *a priori* (“sinta isso ou aquilo”, “sinta como se...”)³⁵. A ideia de vibração, para o ator, aproxima o trabalho com Luis Ferron da pesquisa realizada pelo Lume, embora com uma elaboração de estado mais cotidiano. Vibrações, para ele, são potências de composição que implicam nas qualidades e variações intensivas de presença. Uma composição que coloque em relação as dinâmicas dos estados de vibração geram o que o ator chama de *poéticas da presença*, a qual requer uma circulação de forças; uma disponibilidade e abertura para a articulação dessas forças e dessas danças produzidas pela vibração dos corpos; e a percepção de que estes estados se dão em ato. Portanto, o efeito de presença³⁶ é o próprio ato de composição³⁷.

Sensação como vibração, em suas variações, me parecem aproximar-se também da noção de estado. Um estado, sob a perspectiva sensorial, requer uma mobilização por sensações, portanto, por vibrações, acessadas por meio das sutilezas do corpo, em sua camada vibrátil. Nesse aspecto, o trabalho com os estados feito por Ferron tem uma preocupação muito semelhante ao trabalho do Lume. O *corpo to be*, que investiga em ato o que lhe acontece, é da mesma natureza, embora por metodologias diferentes, do treinamento que realizei com Renato Ferracini e Ana Caldas Lewinsohn³⁸, na disciplina

³⁵ Renato Ferracini, ator-pesquisador e professor. Entrevista realizada em 06 de Dezembro de 2015, em Lisboa (Portugal). Informação verbal.

³⁶ O termo *efeito de presença* é o título de um livro do teórico Hans Ulrich Gumbrecht. Essa noção será detalhada na Conclusão. Nesse momento, me limito a apresentar o termo tal como articulado por Renato Ferracini, por influência do teórico.

³⁷ Anotações da palestra *Por uma ética da inventividade*, ministrada pelo ator, pesquisador e professor Renato Ferracini, no âmbito do Seminário Permanente em Performance e Filosofia, realizado no contexto da secção de Performance e Filosofia do AELab – Laboratório de Estética e de Filosofia das Práticas Artísticas do IFILNOVA – Instituto de Filosofia da Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, no dia 04 de dezembro de 2015, em Lisboa (Portugal).

³⁸ Ana Caldas Lewinsohn é atriz, professora e diretora. Pesquisa, desde 2000, a preparação do ator com enfoque na máscara teatral, no teatro de rua e na cultura popular. Iniciou estudos relacionados às práticas orientais em seu Pós-Doutorado no Lume Teatro/UNICAMP (2015-2016), onde desenvolveu a pesquisa *O Paradoxo Morte e Vida na Presença do Ator*, sob orientação do Prof. Dr. Renato Ferracini, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Desde julho de 2016 é professora na graduação em Teatro e pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

Poéticas cénicas, ministrada no âmbito do mestrado em Artes Cénicas da Universidade Nova de Lisboa, entre 22 e 28 de novembro de 2015.

Ao longo do curso, as sensações/vibrações eram assim mobilizadas, num fluxo entre a percepção de si e de si no coletivo: espreguiçar-se com a velocidade do outro e, em seguida, em sintonia com o grupo que partilha a sala de aula; sentir-se no coletivo e, ao mesmo tempo, ter um jeito próprio de realizar os movimentos. Com variações entre velocidades, do lento ao rápido, intercaladas por pausas repentinas, sugestões de qualidades de movimento são lançadas: explodir densidade e manter suavidade, explodir suavidade e manter densidade, suavidade no abdómen e densidade no restante da musculatura e vice-versa. Sempre duas combinações contraditórias que ocupam um mesmo corpo em diferentes camadas vibracionais, ao que Ferracini sugere como um respirar no paradoxo: suavidade e densidade, dentro e fora, numa parte e em outra do corpo, simultaneamente (Ferracini, 2013).

Um exercício que se expande para um jogo de atenção de si no coletivo, mobilizando todos os poros do corpo, não apenas a visão e sim toda uma sutileza de captação de pequenos movimentos, respirações, barulhos, silêncios. Mover-se pelo mover do outro, sem saber quem começa e qual é o momento de encerrar uma ação. Não se adiantar aos acontecimentos. Não se intimidar com os vazios de movimentos. Aproveitar o que surge, sem copiar, apenas ressoando o tipo de vibração que emerge dos corpos, entrar no jogo do outro. Mesclar o *eu* no *outro*, sabendo que o impulso vem do coletivo, vem do corpo e volta para o coletivo. Nesse trabalho energético, da ordem das micropercepções, a palavra ação – e tudo que nela está inserido da ideia de uma decisão de movimento no mundo – cede lugar ao afeto, no sentido spinozanista, como capacidade dos corpos (orgânicos e inorgânicos) de afetarem-se e de serem afetados. Portanto as vibrações se dão por afetações. Segundo Ferracini, no Lume uma ação física (ou matriz) sempre é relacional, não se limitando a si mesma, mas ao que se passa “entre” uma atividade e uma conexão externa a ela.

O ator busca compor com o mundo ao seu redor para, com isso e por meio disso, agir diferenciando-se em suas microações. Esse poder de composição também não deve ser confundido com causa-efeito: o atuador não se afeta para depois agir. Ele, em realidade, age com o afeto, no afeto, pelo afeto. Compõe, negocia com o meio e age com ele, e nesse processo, transforma-se e transforma. (...) A ação física é sua poesia cênica (Burnier). Mas essa ação deveria ser justamente a mediação, a intersecção, a relação biunívoca e bitransitiva entre pontas que se dobram: o afeto e o ser afetado. Sempre uma composição de afetos. (...) Eugênio Barba chama esse território de busca de pré-expressividade (Ferracini, 2013, pp. 118-119).

Os afetos mobilizam e são mobilizados por vibrações instáveis, incertas, indeterminadas e suas potências geram turbilhões, fissuras, involuções, quebras, rizomas, abrindo as fronteiras, as superfícies corpóreas, enfim, o corpo. Um trabalho artístico nessa

perspectiva, para Ferracini, inspirado em Spinoza e Deleuze, compõe e faz variar as forças, intensifica as potências que estão no corpo de cada pessoa. Daí a noção de treinamento no sentido do vocábulo em latim *traginare*, o qual, segundo o ator, diz respeito a ensinar um falcão a caçar aves maiores do que ele, portanto trata-se de amplificar uma capacidade inata a este animal – a caça –, porém numa dimensão expandida³⁹.

Dissolva-se-me, assim, foi um exercício de afetação mútua, de atravessamento de fronteiras, de circulação entre estados, de dissolver as relações entre textos, sequenciamentos de movimentos, códigos ligados ao espaço cênico – como iluminação, cenário, figurino. Eu, os outros, um corpo wi-fi, sob o qual caem gotículas de gelo, uma pessoa que chove, um mostro que mostra seus dentes. Todos juntos, num mesmo espaço, dissolvidos, afetados e afetantes, produzindo fabulações movidas por uma lógica das sensações, das vibrações, que se dá em ato, numa relação diferencial a cada espetáculo. Uma relação em deglutição, em antropofagia. “Sempre que a gente trabalha a partir de composição, a gente está trabalhando a partir da antropofagia. (...) Deglutar o outro para criar algo singular”, primado de uma ética antropofágica, para Ferracini⁴⁰.

Uma vez que os *estados de presença poética*, estados alterados de consciência, estados de presença em suas diferentes abordagens, são ambulantes, provisórios, passagens e, nos fatos estéticos analisados, não necessariamente demarcam um lugar de origem e de destino, é interessante perguntar: como desnudar um estado? Como vivê-lo em complexidade e intensidade, enquanto ele brilha, produz sensações, secreções e vibra? Como percebê-lo enquanto uma composição poética articulada ao mundo? As criações que transitam entre a dramaturgia e a performatividade confundem os olhares mais desatentos, talvez mesmo desabituaados, em relação a proposições artísticas desprendidas de um caráter espetacular. O artista está em cena, conversa com o público e, este, segue à espera de que a apresentação se inicie quando a experimentação poética pode já estar acontecendo.

Nesse sentido, a performatividade tem relativa proximidade com a cosmogonia indígena, onde o ritual não existe do modo como ele é demarcado pela sociedade dita civilizada, pelo olhar de quem visita uma outra cultura sem nela mergulhar. Segundo Gustavo Sol, os índios com os quais ele conviveu têm relação com as diferentes camadas e dimensões da realidade sem distinguir o momento da vida cotidiana e o dos rituais xamânicos ou do universo dos sonhos e do transe. Tudo para eles é realidade, em seus

³⁹ Anotações da palestra *Por uma ética da inventividade*, ministrada pelo ator, pesquisador e professor Renato Ferracini, no âmbito do Seminário Permanente em Performance e Filosofia, realizado no contexto da secção de Performance e Filosofia do AELab – Laboratório de Estética e de Filosofia das Práticas Artísticas do IFILNOVA – Instituto de Filosofia da Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, no dia 04 de dezembro de 2015, em Lisboa (Portugal).

⁴⁰ Renato Ferracini, ator-pesquisador e professor. Entrevista realizada em 06 de Dezembro de 2015, em Lisboa (Portugal). Informação verbal.

diferentes estados alterados de consciência. É nessa perspectiva que o ator avança em sua pesquisa em torno dos *estados de presença poética*, propondo uma experimentação na qual a metodologia de investigação do corpo em arte alinhe-se à estética, ou seja, em que procedimento e composição estejam articulados.

A sensorialidade no trabalho de Gustavo Sol não se limita às sensações, às vibrações, às secreções do corpo, pois elas configuram estados em estágio bruto e que, por outro lado, se reencenadas podem incorrer em representação, figuratividade, ilustração de certas emoções e comportamentos. Ao assumir o paradoxo de uma investigação que transite entre dramaturgia e performatividade, onde há o desejo de se ter uma composição poética que, ao mesmo tempo, indague as estratégias de elaboração de uma obra, o ator está interessado em encontrar mecanismos para ir além do transe, da catarse ou da catatonia. Ele quer saber como fazer com que espasmos, tremores, descontroles alinhem-se à criação artística. E mais ainda, quer desnudar e revelar esses procedimentos para o público. Quer partilhar o momento em que os estados tomam corpo e brilham, bem como o modo como eles reverberam e dão passagem a outros estados.

Objeto descontínuo é, portanto, uma experiência poética na qual Gustavo Sol dá a ver a ocorrência efetiva de estados alterados de consciência, a partir do cruzamento entre arte e tecnologia, com o objetivo de criar poéticas performativas. Nessa criação, em foco na pesquisa de doutoramento em Artes Cênicas na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP)⁴¹, o ator acopla em sua cabeça um aparelho médico de eletroencefalografia (EEG) que capta mudanças de estados do corpo, por meio de atividades elétricas do cérebro, enquanto ele está em cena, transformando-as em variações matemáticas. Esses estímulos são codificados no *software* Isadora e, através dele, fazem com que o computador reaja às vibrações corporais e projete sons e vídeos, os quais inspiram e modificam também os estados de presença do ator. Os gráficos gerados pelos sensores são exibidos numa tela junto à cena, na qual o público pode ler, em tempo real, as alterações de estados relativas à excitação instantânea, frustração, estado meditativo e concentração.

⁴¹ A tese de Gustavo Sol foi defendida em 29 de Maio de 2017 com o título *Estados de presenças poéticas mapeadas pela técnica de Eletroencefalografia (EEG) e pela frequência cardíaca (BPM) e uma proposta de criação performativa por meio do sensoriamento neurofisiológico ao vivo*. Sendo um estudo que funciona como laboratório vivo de criação, a peça foi apresentada em diversos contextos. Tive a oportunidade de assistir a dois momentos de apresentação pública. O primeiro em 16 de Abril de 2014, na SP Escola de Teatro, em São Paulo (Brasil), abrindo um encontro com o tema "O contexto da performance hoje", seguido de mesa-redonda com o ator e os investigadores Lúcio Agra e Stela Fischer. A segunda apresentação em que estive presente foi no dia 13 de Agosto de 2015, no Sesc Ipiranga, São Paulo (Brasil).

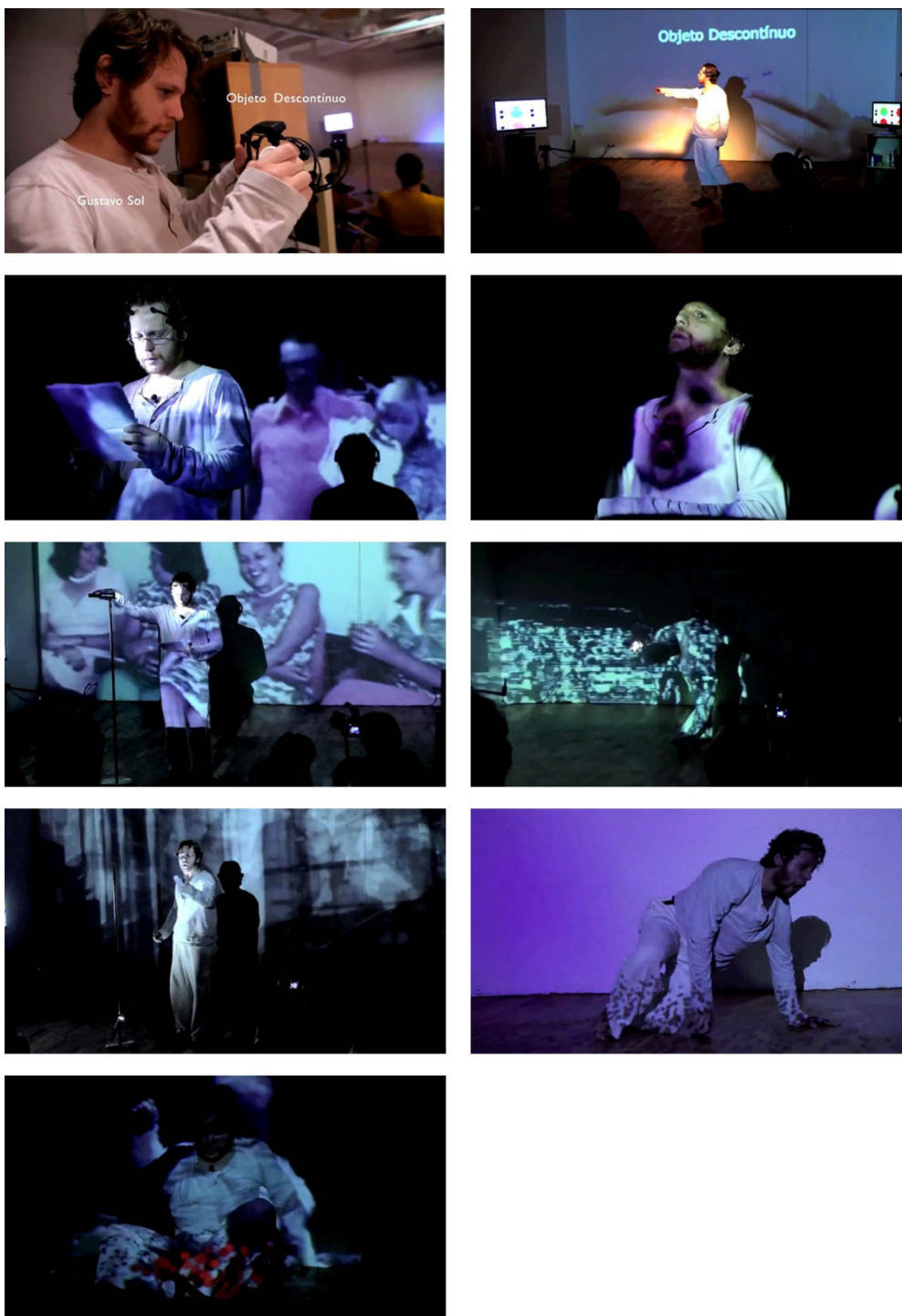


Figura 42 – Imagens *still* de clipe do solo *Objeto descontínuo*, 2013, com direção e atuação do ator Gustavo Sol, São Paulo, Brasil.

► **Mídia 16.**

Clipe do solo *Objeto descontínuo*. Disponível em <http://bit.ly/gustavosol>.

Trata-se de um processo de contínua criação de sensorialidades, a evidenciar processos neuromusculares e perceptivos do ator no momento em que a experiência estética é vivida. Portanto, um laboratório ao vivo, através do qual é possível acompanhar os estados sensoriais do artista em sete blocos, cujas cenas são divididas em “objetos” que se caracterizam como experiências. O

ator coloca em movimento os procedimentos de criação que orientaram o trabalho junto à Companhia Perdida: o *olhar investigativo* e a *atenção* ao corpo que se move por ele mesmo, ao mesmo tempo em que se percebe em movimento. O foco não está na repetição de ações, ritmos, fluxos e tensões e no controle do corpo. Se assim fosse, o ator encontraria uma segunda natureza em si, justamente o que não deseja, pois sua inquietação é: como estar em cena efetivamente presente, em cada momento da apresentação de um trabalho artístico, sem que outros pensamentos, sensações e emoções desviem a atenção do artista da experiência em ato?

Em *Objeto descontinuo* as cenas mesclam diferentes disparadores de estados do corpo. As primeiras alterações de estados já podem ser percebidas na chegada à sala de apresentação. Enquanto todos se acomodam, o que se vê é o ator preparando o aparelho de EEG e, ao lado, uma tela com os gráficos que evidenciam alterações em seus estados. Para que todos saibam como ler as variações relativas às captações de ondas cerebrais, o ator explica o seu funcionamento e a relação com o *software* que vai interpretar os dados e transformá-los em sons e imagens, com diferentes intensidades diretamente relacionadas às alterações fisiológicas. Um preâmbulo que, em si, compõe um primeiro momento da experimentação poética, abrindo caminho para uma atitude especulativa em torno dos seus estados, enquanto ele conversa com o público. O que está para ser vivenciado segue a lógica de um organismo vivo, pontua o ator.

Na cena *Objeto*, o ator faz a leitura de uma carta pessoal, tendo ao fundo imagens de um batizado. Os estados de frustração e excitação deformam a imagem projetada e mudam a intensidade da música, respectivamente. *O quanto se quer ver* é o segundo “objeto”, no qual a imagem de um bebê é projetada ao fundo. O jogo é trazer essa projeção para a altura do rosto de Gustavo Sol. Para isso, ele faz pequenos movimentos com a cabeça e prende a respiração ao atingir seu objetivo. A excitação de longo prazo produz, ainda, ruídos. Em *A Carta*, seu terceiro “objeto”, o ator lê uma mensagem pessoal para o público e as mudanças nos estados afetivos interferem na intensidade, no ritmo e na ordem das cenas exibidas. *A Respiração* é o foco da quarta cena, através da qual o metabolismo vai alterando os estados de consciência e provocando movimentos derivados de contrações musculares involuntárias. Pensamentos intencionais modificam a qualidade da música e a intensidade da projeção do vídeo. As áreas do corpo com espasmos musculares são marcadas pelo ator com ondas luminosas de pixel.

Partituras de ações cênicas estruturadas com precisão marcam a narrativa, na quinta cena, de *Um pesadelo*, na qual a projeção é movida pela captação de estados de meditação e frustração. Na cena seguinte, o ator incorpora a obra *O Cão* de Giacometti, através do qual ele exercita o atletismo afetivo de Artaud, conectando respiração, musculaturas e usos da voz. As alterações de estados implicam em fragmentações de

imagens ao longo da apresentação formando uma paisagem luminotécnica projetada no espaço e no corpo de Gustavo Sol. Esse jogo se repete na cena final, *O Rastro*, quando os estados, a respiração e a movimentação se combinam com efeitos visuais, numa composição poética.

São diversos os estados nos quais o ator transita, cujas variações de intensidades se revelam pelos gráficos. Tal como Juliana Moraes propõe o desapaixonamento em relação aos movimentos, para evitar estagnações na pesquisa, a proposta de Gustavo Sol é não se fixar a imagens, emoções, sensações e vibrações, e sim vivenciá-las como estados, como passagens, que podem ser potencializados, brilhar e se esvaír para que outros estados emergjam. Daí o caráter descontínuo dos “objetos”/cenas. O ator não contém a experiência, abre e efetua canais para a sua fluência na construção de *estados de presença poética*. Curiosamente, nesse processo, quando o corpo está imerso na proposição artística as linhas tendem a ser estáveis, semelhantes às ondas cerebrais em estados meditativos, diferente do que se dá quando há transição entre uma cena e outra, possivelmente em momentos de descontração e ausência de foco – uma análise mais detida sobre essa relação está na tese de doutoramento de Gustavo Sol. Por ora, o que se pode dizer é que esse tipo de criação é feito de diálogos instáveis entre os sistemas biológico e digital, uma vez que os processos desenvolvidos em cena não têm uma partitura e uma marcação temporal totalmente fechadas.

A complexa rede sensorial, que mescla técnica e subjetividade e modifica os estados fisiológicos do corpo acontecem a cada experimentação de um modo específico, não estando o corpo submetido à tecnologia. Ambos, corpo e máquina afetam-se mutuamente no sentido de produzir uma experimentação estética, em seus ritmos, fluxos, variações físicas e matemáticas, sempre diferencial. É um jogo contínuo entre sentir as alterações de estados no corpo e deixar essas mudanças reverberarem, num constante e simultâneo trânsito entre a atenção em si e ao mundo/ambiente. Para Gustavo Sol, trata-se de um aprofundamento a respeito da percepção do funcionamento fisiológico do corpo (processos musculares, pressão gravitacional, impulso, usos da respiração e da voz, relaxamento do corpo e atenção) tendo como implicação que esses estados articulem uma poética (Palma, 2008; 2013; Sol, 2012).

Essa rede sensorial, quando feita com o *olhar investigativo*, propicia ao artista estar integrado de tal modo ao corpo, em suas decisões e reverberações poéticas, que não há como desconectar-se da experiência estética. O ator acredita que essa estratégia difere do risco que ele vê em treinamentos que desenvolvem técnicas de usos do corpo que geram uma segunda natureza, ainda que com foco nos estados físicos do corpo e em uma atitude investigativa, a exemplo de Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski e Eugênio Barba. Para o ator, esta segunda natureza gera como possibilidade a

elaboração de estados complexos, porém automatizados, podendo o artista desconectar-se, em certa medida, do que está efetivamente realizando com seu corpo, pois há um mapeamento de ações que se tornam estáveis, mesmo com um treinamento de posturas em desestabilização muscular. Ao invés de ligar-se a imagens, emoções ou a automatismos por repetição, Gustavo Sol articula uma rede sensorial dinâmica, no tempo presente, direcionado para as sensações do corpo sem, no entanto, fixá-las. Assim, o *olhar investigativo* consiste em um procedimento de criação poética que libera o corpo de uma construção de dramaturgia com roteiro, imagens e partituras fechadas, para abrir o corpo do artista a uma atenção performativa num fluxo de relações com o mundo, em estados alterados de presença, nas respirações produzidas, nos processos sensório-motores que se desdobram a cada instante.

Nesse exercício de expor seus estados sensoriais, por meio do aparelho de EEG, o ator investiga o quanto seus procedimentos estão implicados na elaboração estética, uma vez que as alterações de consciência se dão em diferentes contextos, sejam eles ritualísticos, como na Umbanda, no Candomblé, em certos acontecimentos presentes no modo de organização de tribos indígenas, assim como no cotidiano, ao dirigir, ministrar uma aula, etc. O *estado de presença poética* se dá quando há um foco artístico. Às experimentações poéticas que fazem as sensações e as vibrações circularem pelos estados e produzirem outras camadas de alterações no corpo, numa composição estética, Gustavo Sol define como dramaturgia dos estados.

Essa dramaturgia que transita continuamente pela performatividade, me parece desejar uma complexidade e uma sutileza que amplia as potencialidades do universo sensorial. E nesse sentido, vejo relações entre as proposições metodológicas e composicionais do ator com o que a educadora somática do método Body-Mind Centering, Bonnie Bainbridge Cohen pontua em seus estudos. Segundo ela,

Uma das coisas que considero essenciais no sentir é que atingimos um ponto em que nos tornamos conscientes e depois o abandonamos, para que o próprio sentir não seja uma motivação; para que a nossa motivação seja o agir, baseado na percepção. O que acontece com frequência é que depois de nos tornarmos conscientes da percepção, esquecemos a ação. A percepção torna-se o mais importante: o que estou percebendo. Em vez de comer, o que se torna importante é: qual o sabor, qual a textura. Em vez de apenas caminhar, é: como estou caminhando, que pé vai na frente do outro, como os ossos estão alinhados. Tudo isso é importante, mas há um momento para simplesmente caminhar, ou simplesmente comer para se alimentar. (...) É diferente se você percebe alguma coisa do que se você a sente, do que se você simplesmente a faz. A sensação está relacionada ao sistema nervoso por meio das percepções. O perceber e o fluxo estão relacionados ao sistema dos fluidos, incluindo o fluxo circulatório, linfático e cerebrospinal. Ao abordar tudo com a mesma mente, com frequência você inicia a atividade a partir do mesmo lugar (Cohen, 2015, pp. 123-125).

Não agir, deixar o corpo fazer, simplesmente estar, são estratégias que permeiam os trabalhos de Gustavo Sol e Juliana Moraes, atravessam a impressão da bailarina Érica

Tessarolo de que o corpo é extensão de um movimento já existente, o qual pode ser acessado para que uma dança mais ligada às vibrações se inicie, e, enfim, me parecem articular-se ao que Bonnie Cohen diz acerca do modo como é possível vivenciar o Contato-Improvisação. Para ela, quando os praticantes escapam da sensação, eles vivem uma “súbita explosão de atividade” (Cohen, 2015, p. 126). Acredito que diga respeito a quando o sistema nervoso é atingido diretamente, antes de qualquer interpretação ou julgamento, conforme analisa Deleuze, em *Francis Bacon: lógica da sensação*, ao argumentar que a sensação não possui lados, “ao mesmo tempo eu *me* torno **na** sensação e alguma coisa *acontece pela* sensação, **um pelo outro, um no outro**. Em última análise, é o mesmo corpo que dá e recebe a sensação, que é tanto objeto quanto sujeito” (Deleuze, 2007, p. 42 – grifos meus).

Assim, criar pela sensação é viver uma experimentação e investigar o que se produz nesse acontecimento, o que atravessa os corpos e os mobiliza. É um modo de mover os filtros de um sensorialidade marcada pela linguagem e pela percepção enquadrada e objetificada de mundo. Ao propor uma experimentação que produza um mergulho subjetivo pela perda de noções gravitacionais e por ativar camadas das sensações menos marcadas pela linguagem, Hubert Godard (2006) diz que o trabalho de Lygia Clark, com os objetos relacionais, recoloca em movimento o imaginário, permitindo ao corpo operar por ele mesmo, rompendo com monopólio de um sentido sobre o outro, com a neurose da percepção, nas dinâmicas da relação de si com o mundo.

O trabalho sobre a sensorialidade permite abrir e reinventar os volumes do ar que nós nos autorizamos, de pacificar o espaço para que o corpo encontre aí o seu lugar. (...) Os sentidos agem entre si, assim, sem parar, e há frequentemente conflitos de informação de um sentido ao outro (Godard, 2006, p. 76).

Sendo assim, Godard destaca a importância de um trabalho que ative uma plasticidade intersensorial, numa dinâmica que faça os sentidos se cruzarem e se descruzarem. Nessa perspectiva, ele diz que Lygia Clark promove uma convulsão dos sentidos ao trabalhar pelo tato que interliga diferentes partes do corpo, mobiliza as sensações pelos sons e cheiros, assim como com a propriocepção – o sexto sentido –, num intenso “jogo de intersensorialidades”. Acredito que, em sua metodologia, Gustavo Sol opera com esse tipo de jogo que faz cruzar os sentidos, na transitoriedade entre respiração, usos da musculatura, da relação gravitacional, trazendo a atenção para as sensações, sem nela se fixar, mas produzindo uma investigação que permita observar as reverberações de um corpo vibrátil e, com ele, ser capaz de compor artisticamente.

Para além de um trabalho sensorial, trata-se de atravessar uma experiência de verticalização nas sensações, convulsionando os sentidos e produzindo deformações nos corpos, como analisa Juliana Moraes o trabalho realizado com Gustavo Sol. Uma

deformação na perspectiva de corpo e de dança projetada no mundo. Segundo Godard, os bloqueios da percepção não estão no gesto, mas na perspectiva automatizada do corpo em relação ao espaço, mediados por camadas históricas e da linguagem. Ao friccionar os corpos ao ponto de eles se voltarem contra si mesmos, como corpos subjéteis, o que se faz é operar no paradoxo entre a linguagem e o que dela escapa. A prova do real, a pedra que Lygia Clark coloca em uma das mãos de seus pacientes para que eles não se desconectem do mundo, me parece ser, em Gustavo Sol, a operação do *olhar investigativo*, que não conduz, mas observa o atravessar das experimentações poéticas, entre idas e vindas entre um olhar objetivo e um transe para que outros caminhos possam ser criados. Afinal, não se muda um gesto se não houver uma mudança de percepção, enfatiza Godard. No que o ator acrescenta:

Uma relação intuitiva, criativa, que provoque a criatividade, a criação e não que amorteça a percepção, que abra a percepção. Eu acho uma pena que a gente abandone isso enquanto a gente fortalece e expande a ciência. A minha expectativa, o meu trabalho na ciência, é para abrir caminhos para essas coisas, é para não encontrar fronteiras. Para mim tem uma questão política abrir, assumir que a **arte pode ser o procedimento, e não o espetáculo, trabalhar** sob o ponto de vista do alinhamento metodológico, porque é isso, **a estética é a metodologia que eu escolho para trabalhar, é o procedimento** que eu escolho. Nesse sentido, **há um alinhamento metodológico estratégico para construir um estado e desconstruir esse estado**. Para mim, criar essas analogias de escala é fundamental, porque eu acho que essa estratégia de alinhamento mistura, borra a relação arte e ciência⁴² (grifos meus).

⁴² Gustavo Sol, ator e pesquisador. Entrevista realizada em 15 de Agosto de 2015, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

2.3 Suprimamos as ideias e outras paralisias

– Juliana Moraes coreografa sensações no solo *Desmonte*

Pól, pól, pól, pól, pól, pól, vora
Eu sou pól, eu sou pól.
Sou pól, pól, pól
Tu és pólv, tu és pólv
Eu sou pólv, tu és pólv
Eu sou ora, tu és ora
Ora, ora, ora, pólvora
Eu sou pól e tu és vora
Ora, ora, ora, pólvora
Sou voragem e tu és ordem
Trecho de uma carta de Vaslav Nijinsky
para Serge Diaghilev (1919)

Já tínhamos a língua surrealista.
A idade de ouro.
Catiti Catiti
Imara Notiá
Notiá Imara
Ipeju⁴³
Trecho do Manifesto Antropófago,
de Oswald de Andrade (1928)

Kré puc te
kré puc te
pek li le
kre pek ti lê
e kruk
pte
Trecho de *Pour en finir avec le jugement
de dieu*, de Antonin Artaud (1947)

Deixar-se mover pela reverberação de diferentes sonoridades. Apenas responder aos sons, sem qualquer interpretação. Ao invés de se ater a acordes, arranjos, histórias, lógicas verbais ou contextuais, apenas descobrir ritmos e segui-los com diferentes partes do corpo. Em 2013, Juliana Moraes experimentava alguns jogos de criação, para uma nova peça, *Roteiro*, que não chegou a estrear e foi o último trabalho da Companhia Perdida – apresentado em Ensaio Aberto, nos dias 14 e 15 de dezembro. Com um fone nos ouvidos, presos por fitas adesivas/fita cola, os ritmos de poemas e músicas, por vezes cortados, gravados em ordem avessa e aleatória ou dentro de um saco, para distorcer as palavras, eram testados como disparadores para o movimento. Que sensações esses sons despertavam? Como guiar-se pelos ritmos e, ao mesmo tempo,

⁴³ Trecho de um canto de invocação à lua nova que Oswald de Andrade retirou da obra *Comunismo entre os caiapós*, escrito em 1876 pelo general Couto de Magalhães. A invocação é a seguinte: *Catiti, Catiti / Imára, notiá / Notiá, imára / Epejú (fulano) / Emú manuára / Ce recé (fulana) / Cuçukui xa ikó / Ixé anhû i piá póra*. (...) “Lua nova, ó lua nova! Assoprai em fulano lembranças de mim; eis-me aqui, estou em vossa presença; fazei com que eu tão somente ocupe seu coração” (Couto Magalhães *apud* Azevedo, 2016, p. 152).

investigar as sensações, os estados e as reverberações que eram produzidos no corpo? E se nos ouvidos houvesse um som e no ambiente uma configuração musical diversa?

A coreógrafa gravou-se lendo poemas, como os da poetisa polonesa Wislawa Szymborska, escreveu textos próprios e também registrou pessoas falando em cafeterias, na rua, na televisão e em outros espaços. Esses sons foram o estímulo para criar uma movimentação fragmentada com a regra de que tudo que fosse escutado tinha que gerar movimento. Curiosamente, a *textura* relativa à experimentação com uma escova – na qual ela se sentia como um cavalo sendo penteado –, que não foi aproveitada no processo de pesquisa do projeto *Sensorimemórias*, reapareceu nas reações de diversas musculaturas de seu rosto, que se contorciam e esticavam, reverberando para o restante do corpo, ainda que, ao ser atualizada, a dinâmica fosse diferente.

As investigações mantiveram-se com o fim da Companhia Perdida e foram o ponto de partida para Juliana Moraes entrar na criação de um solo, a partir de 2014. Foi um momento estranho para a criadora, uma vez que seu parceiro de trabalho e marido, o ator Gustavo Sol, foi diagnosticado com um melanoma no olho, um tipo de câncer/cancro. Diante de uma dor desestruturante, por não saber os rumos do tratamento, ela seguiu com os ensaios. Nesse processo, se lembrou do Diário/Cadernos de Nijinsky, que havia comprado quando morou na Inglaterra, 15 anos antes. Os textos foram escritos nas seis semanas que antecederam a internação do bailarino em um hospital psiquiátrico, em 1919, de onde ele nunca mais saiu. No começo as palavras fazem bastante sentido e, aos poucos, vão se desmontando, perdendo a lógica. O livro termina com cartas-poemas endereçadas a pessoas que ele considerava importantes em sua vida, boa parte delas com repetições silábicas e palavras inventadas que beiram a glossolalia, numa brincadeira verbal, sobretudo nos idiomas nos quais o bailarino não dominava, como o francês.

A artista lê os poemas, grava e escuta. “I’m, yours / You’re mine / I love you / I love you you / I love you you you”. Repetição e perda de sentido. *Sozinha* era o título inicial do solo, até dar-se conta de que a escrita que se desarticula também diz respeito a um corpo que se desmonta. “A sensação que eu tenho é que é um bailarino escrevendo, é tudo rítmico”, pontua Juliana Moraes⁴⁴, que investe ainda mais no pulso de seus materiais, cuja investigação é focada na sonoridade e no modo como os sons reverberam em seu corpo. Kuniichi Uno, em *A gênese de um corpo desconhecido*, diz que, em seus *Cadernos*,

⁴⁴ Entrevista com a coreógrafa e bailarina Juliana Moraes no Jornal Opção, de Goiânia (Brasil), em 18 de Junho de 2016. Disponível em <http://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/e-dificil-fazer-uma-peca-sobre-loucura-e-doenca-sem-ficar-super-dramatica-68828/>. Consultado a 10 de Abril de 2017.

O dançarino (...) infiltra a lógica do movimento (ou da gênese) em todas as dobras da escritura. Tocando a própria vida, ele destrói a gramática. Fazendo proliferar os paradoxos e escrevendo sobre escrever, ele molda a escrita como uma membrana resistente de palavras, subtraída da verdade assim como da representação. O valor mínimo dos sentidos e o valor máximo do movimento coexistem. Assim que esta membrana se rompe, não resta nada mais a enterrar no caos indiferenciado, e quando ela se espessa demais, não se pode tocar nem mesmo a vida. Esse plano intenso não cessa de preencher a voz de “Deus em mim”. Escrever será uma escolha que se volta em direção à ressonância desse mundo sem sujeito, uma prática para viver o exterior do mundo construído como interior, o exterior da linguagem inseparável desse interior. A escrita se apresenta subitamente como uma linguagem universal, como palavras que desterritorializam a língua. (...) Desarticular os sentidos, a identidade, a doutrina, a representação, a troca, mesmo se não podemos capturá-los, fazer da linguagem uma membrana intensa preenchida de ondas como singularidade ou multiplicidade, que não podemos designar com palavras, produzir um plano de ressonância de vibrações do mundo, fazer vibrar a “voz de Deus” que não pertence a ninguém, que não tem identidade própria, quando compreende tudo isso Nijinsky não era mais Nijinsky. Ele era um salto (Uno, 2012, p. 32).

É em direção a essa vibração que Juliana Moraes experimenta ensaiar com *Noturnos*, de Chopin, tocada por Arthur Rubinstein. Os primeiros sinais da loucura de Nijinsky manifestaram-se em uma apresentação do pianista em Montevideu (Uruguai), dançada pelo bailarino. A coreógrafa sente-se dançando “bem”, mas lembra de um bailarino que ironiza a dança contemporânea. Rindo de si mesma, desiste e desmonta. A partir de então, tudo que causa empolgação não permanece. É preciso desapaixionar-se dos movimentos. Não quer se exhibir, nem tentar agradar e sim desistir, deixar acontecer. “Dançar para a música”. “Tenho que lembrar a sensação porque ela é minha coreografia, meu plano, meu dispositivo”, escreve a artista no Diário de criação de *Desmonte*, em 24 de Março de 2014 (Moraes, 2014, pp. 3-6). Será isso o que moveu Nijinsky em Montevideu?

Diversas combinações de materiais são testadas. A bailarina tenta decorar poemas de Wislawa Szymborska, mas desiste de usar sua voz, a qual funciona melhor para mobilizar o corpo nos aquecimentos e retomadas de sensações, ajudando a preencher os movimentos, que parecem mais densos com a relação entre voz e respiração. Por outro lado, os poemas da poetisa, gravados em um saco, perdem a clareza das palavras e, à semelhança com os versos de Nijinsky, são transformados em balbucios: “A vida na hora. / Cena sem ensaio. / Corpo sem medida. / Cabeça sem reflexão. / Não sei o papel que desempenho. / Só sei que é meu, impermutável. / De que trata... tan... di di di...agens... tu vi...”. Seguem sons incompreensíveis, por vezes escapando uma palavra ou parte dela que ainda é perceptível. Essa combinação faz com que as bochechas da bailarina inchem e geram posturas arredondadas, por vezes contidas e grotescas.

Três episódios do diário pessoal EU ELA, com relatos em torno da doença de Gustavo Sol são gravados. Os movimentos são sobrepostos à música de Chopin, que talvez possa ser ouvida pela plateia. Emerge um choro, que parece bom, mas pode remeter a

um exibicionismo. Além disso, a combinação de relato e piano pareceu piegas. Troca Chopin por uma canção de Adele e, enfim, chega à conclusão de que usar música no fone de ouvido não funciona. Os textos parecem mais interessantes para imprimir ritmos diversos a diferentes movimentações, compor os estados e provocar reverberações. Aos poemas de Wislawa Szymborska, a artista junta a gravação de uma japonesa, em um documentário histórico, dos anos 1950, que berra com executivos que poluíram o rio de uma cidade e provocaram a morte de seus familiares por câncer/cancro. O rosto de Juliana Moraes deforma-se ainda mais e a língua, dura, sai da boca e compõe-se a uma movimentação “nervosa”, de gestos cortados, pontuados e predominantemente realizados com as pernas em segunda posição aberta, mantidas nos deslocamentos.

Um exercício de respiração incessante, feito em outros momentos de levantamento de materiais com a Companhia Perdida, é recuperado e sugere alguma relação com o balé e o uso de um sinal acústico breve e forte (campainha), mas ainda incipiente. Depois de dançar uma primeira parte com os poemas de Nijinsky (em três versões, uma delas cortada em edição feita pela própria bailarina), Wislawa Szymborska (em uma versão gravada dentro de um saco e uma outra em um café e cortada em edição) e o som da japonesa no documentário, todos ouvidos apenas pela artista por um fone de ouvido, soa uma campainha em som externo que pausa seus movimentos. Nesse momento, ela inicia uma respiração ofegante por três minutos. O corpo todo treme. Ela quer relaxar, mas os músculos das costas espasmam. Mais uma campainha e vem uma sequência de adágio de balé clássico com uma combinação de braços, uma perna que sobe em um *developée* alto, faz um arabesque, *pas de bourrée* e *changement*⁴⁵. O olhar fica na diagonal baixa oposta à posição frontal do corpo. O desafio é não piscar e repetir a sequência por mais três vezes, mantendo a respiração ofegante. Ao final, outra campainha pausa o movimento. Um grande cansaço produz o choro. “Choro. Muito. Mas não forço. Choro limpo”, analisa Juliana Moraes, no Diário de criação, em 24 de Abril de 2014 (Moraes, 2014, p. 6).

Um choro que vem acompanhado da peça *None but the lonely heart* (Op.6 N°6) de Tchaikovsky interpretada por Christianne Stotijn e Julius Drake, cuja sonoridade é compartilhada com o público. A bailarina move-se numa síntese aleatória dos movimentos que a atravessaram na cena com os poemas declamados e distorcidos e o documentário. Fica definido, enfim, o título do solo: *Desmonte*. Difícil escolher um figurino que evidencie o trabalho da coluna, as ondulações e os detalhes do sussurrar, fazer caretas, chorar. Depois de várias tentativas, indo da calça jeans a um vestido preto com sapatilhas verdes, ela define uma roupa toda preta de tecido leve, com uma blusa bem

⁴⁵ *Developée*, arabesque, *pas de bourrée* e *changement* são passos da técnica do balé clássico.

cavada, deixando à mostra os braços, uma calça com bolso para acomodar o iPod e meias.

► **Mídia 17.** Compilação das texturas sonoras criadas por Juliana Moraes, em faixas e em versão integral. Disponível em <http://bit.ly/desmonteaudio>.

A abertura do solo é definida por último. Quando Juliana Moraes apresenta o novo trabalho a uma programadora de um espaço cultural de São Paulo, em dezembro de 2014. Intuitivamente a artista faz uma fala para contextualizar as referências do novo trabalho, mostra o seu Diário/Cadernos de Nijinsky, entrega-o à espectadora e, ao mesmo tempo em que fala, prepara o fone de ouvido, colando-os às orelhas. Liga o iPod e, a partir daí, segue uma sequência de 16 minutos em silêncio, ritmado por gestos fragmentados, ao som de uma respiração que acelera a cada movimento, acompanhando as deformações que atravessam, sem cessar, o rosto e todo o restante do corpo da artista, mobilizados pela gravação dos poemas e trecho de documentário. A segunda cena é a da respiração com poses do balé clássico, intercaladas pelo som de campainhas, e a terceira é com o choro acompanhado pela música de Tchaikovsky. O momento é de lapidar as matérias de expressão e enfrentar os clichês: o uso dos fones de ouvido, a sequência com o balé clássico e o choro.

O processo de criação do solo *Desmonte* é feito de modo intuitivo e Juliana Moraes aprofunda a investigação focada nas sensações iniciada com o projeto *Sensorimemórias*. Embora com estratégias diferentes, ela mantém a pesquisa de um corpo movido pelas vibrações e pelas forças que por ele e nele reverberam, aperfeiçoando o uso do *olhar investigativo* para a elaboração das *texturas*, em suas frequências qualitativas, *eixos e identidade*, e para a construção e desconstrução contínua dos *estados de presença poética* pelos quais a bailarina circula ao longo da peça. Ela acredita que nessa criação foi possível compor e dançar atualizando as sensações, uma vez que são elas que mobilizam o movimento. Objetivo que as *sensorimemórias* apontaram como desafio para manter viva a vibração dos corpos em cena, mas que Juliana Moraes sente não ter conseguido concretizar na sua composição em *Peças curtas para esquecer*, embora visse essa atualização presente efetivamente e com maior constância na dança de Érica Tessarolo.

Nesse aspecto, a criadora diz coreografar a sensação em *Desmonte*, ao invés do desenho do movimento no espaço. “Assim, eu não sei se vou fazer o braço direito para o lado direito ou o braço esquerdo para cima, passando pela lateral esquerda – eu nunca sei”⁴⁶. Ao mesmo tempo, não há improvisação quando ela diz não saber exatamente o desenho de sua dança, uma vez que a atenção (por meio do *olhar investigativo*) está voltada para a relação do corpo com as alterações fisiológicas nele produzidas e no

⁴⁶ Entrevista com a coreógrafa e bailarina Juliana Moraes no Jornal Opção, de Goiânia (Brasil), em 18 de Junho de 2016. Disponível em <http://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/e-dificil-fazer-uma-pecasobre-loucura-e-doenca-sem-ficar-super-dramatica-68828/>. Consultado a 10 de Abril de 2017.

modo como a composição se dá em tempo real. Há uma linha dramática definida, ainda que flexível, na desestruturação e deformação do corpo. Existe um canal de efetuação da coreografia que articula sensações, atenção, desenvolvimento das *texturas* e o atravessamento por diferentes *estados de presença poética* em cada fase do desenvolvimento da coreografia.



Figura 43 – Fotografias de Cris Lyra, do solo *Desmonte*, de Juliana Moraes, com co-direção de Gustavo Sol, 2015, São Paulo, Brasil.

O que ela chamou de *dramaturgia do desesquecimento*, nesse trabalho ela começa a nominar como *dramaturgia da sensação*. Uma investigação na qual a atenção está inclusive no pensamento, para evitar distrações, fingimentos, simulações e, portanto, representações. De tal maneira que a coreografia é a circulação da atenção pelas sensações que dão origem às *texturas* e aos estados. Co-dirigida por Gustavo Sol, a bailarina lembra que o ator queria saber em que pensava ela ao realizar a cena com o

passo de balé. “Parecia que ele queria controlar o meu pensamento”⁴⁷, inquietava-se. Apesar de um roteiro claro de execução de movimentos, enfim ela entendeu ser fundamental manter atenção constante e flutuante para lidar com as modificações produzidas no corpo pela aceleração da respiração, as câimbras e a incerteza sobre sua habilidade em finalizar as tarefas diante das condições adversas propostas ao corpo.

O que se desmonta e se reelabora, constantemente, segundo a criadora, é a ideia de coreografia, é a loucura em Nijinsky e o próprio balé, a partir de um desmonte que faz de si e em si mesma⁴⁸ – método e estética alinhados, como estratégia, como dito por Gustavo Sol. Essa criação é feita por uma trama de paradoxos. “É difícil fazer uma peça sobre loucura e doença sem ficar super dramática”⁴⁹, pondera a artista. Loucura e doença estavam presentes tanto em Nijinsky como na vida de Juliana Moraes e Gustavo Sol, no início do processo de criação de *Desmonte*. E embora o contexto tenha sido atravessado por uma dor desestruturante e enlouquecedora, por não saber o desfecho da doença que afetou o cotidiano do casal de artistas, e que intuitivamente trouxe as cartas-poemas do bailarino russo para a sala de ensaio, não é o drama pessoal de nenhum dos três que pauta as escolhas de criação. O paradoxo está em deixar-se afetar por essas questões sem se fixar a uma situação específica e nem incorrer em uma representação distanciada ou teatralizada.

Uma das chaves está no fato da composição coreográfica não ser feita por memórias emotivas, embora atravessada pelos desmontes físicos e psíquicos vividos pela artista. As memórias da história pessoal não são revividas como estratégias para elaborar os estados do corpo. Não há representação e nem a retomada de desenhos de movimentos já feitos. A emoção, quando aparece, é sentida em cena, em função de uma conjunção de alterações fisiológicas. A coreografia é feita por um jogo de sonoridades estudadas e customizadas (cortadas e editadas) para que o corpo fosse responsivo às sensações geradas pela escuta dos ritmos e pulsos dos poemas, sendo eles que organizam as *texturas* e os estados. Portanto, é uma criação pautada por uma abordagem física, com dificuldades e desafios concretos, reais.

O fone de ouvido, então, assume três funções fundamentais: é dispositivo de criação, estratégia de composição e objeto relacional. Isto porque, Juliana Moraes não consegue manter os pulsos, ritmos e vibrações sem estar mobilizada diretamente pela escuta dos sons. No início do processo, ela acreditava que iria incorporar as diferentes sonoridades, as quais seriam acessadas nas cenas através das memórias impregnadas no corpo e

⁴⁷ Juliana Moraes, coreógrafa e bailarina. Entrevista realizada em 01 de Junho de 2016, por Skype. Informação verbal.

⁴⁸ Juliana Moraes, coreógrafa e bailarina. Entrevista realizada em 24 de Maio de 2014, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

⁴⁹ Entrevista com a coreógrafa e bailarina Juliana Moraes no Jornal Opção, de Goiânia (Brasil), em 18 de Junho de 2016. Disponível em <http://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/e-dificil-fazer-uma-pecasobre-loucura-e-doenca-sem-ficar-super-dramatica-68828/>. Consultado a 10 de Abril de 2017.

que, talvez, até pudesse executar os movimentos com músicas que divergissem desses ritmos. Mas não funcionou. Era preciso uma relação direta com os sons para que a tática de responsividade se efetivasse no corpo, sem interferência de temas e interpretações que desviassem a bailarina da tarefa de criar uma movimentação fragmentada e descontínua. Portanto, era imprescindível ouvir diretamente os sons. “Ele me força a fazer o que eu tenho que fazer, não o que eu quero fazer. Meu corpo é obrigado a seguir tarefas. Não que eu vire uma máquina. Não sou uma máquina. Mas eu tenho que lidar com aquilo que está me pinicando na hora”⁵⁰.



Figura 44 – Fotografias de Cris Lyra, do solo *Desmonte*, concebido, coreografado e interpretado por Juliana Moraes, com co-direção de Gustavo Sol, 2015, São Paulo, Brasil.

No *workshop Estratégias coreográficas da peça Desmonte*, ministrado por Juliana Moraes no Sesc Belenzinho, em São Paulo (Brasil), no dia 15 de Abril de 2015, atividade que antecedeu a estreia de seu solo, experimentei atravessar a sala de aula – o mesmo espaço onde depois houve a apresentação – desafiada, pela coreógrafa, a seguir apenas os sons cortados e sem sentido que eu ouvia. Era preciso apenas seguir as sílabas tal como elas eram emitidas. Não havia possibilidade de dar continuidade a uma linha de movimento. Os gestos eram todos quebrados e imprevistos. A artista solicitava aos presentes que envolvessem, na tarefa, todas as partes do corpo, desde o rosto até os olhos, pontas dos dedos, entre outras. “Apenas façam, não pensem”, dizia. “Você não tem que fazer o movimento que quer, tem que fazer o que dá para fazer”⁵¹.

⁵⁰ Juliana Moraes, coreógrafa e bailarina. Entrevista realizada em 01 de Junho de 2016, por Skype. Informação verbal.

⁵¹ Juliana Moraes, coreógrafa e bailarina. Entrevista realizada em 01 de Junho de 2016, por Skype. Informação verbal.

A fragmentação nesse tipo de exercício não tem qualquer semelhança, por exemplo, aos diversos estilos de *hip hop*, no qual há uma fragmentação com continuidade entre as partes subdivididas em um mesmo segmento do corpo: se o movimento começa pelos dedos, eles passam pelos pulsos, chegam ao cotovelo, seguem para os ombros e assim por diante. Na tarefa de Juliana Moraes, cada sílaba pronunciada pede o mover de partes diversas do corpo, de segmentos diferentes e, por vezes, em simultâneo, sobrepostos. Se mexo o pé direito, posso mover o olho esquerdo e os ombros. Não há previsibilidade na fragmentação. O corpo realmente é desmontado. E a atenção ao que se faz é integral, pois não há como quebrar com as fluências, os hábitos instalados e um certo desejo de ordenar o movimento. É imprescindível uma intensa concentração ao que se está fazendo. O meu cérebro encerrou essa atividade cansado, não por pensar demais e saber o que seria feito, como aconteceu na aula que fiz da técnica Merce Cunningham, mas por ser solicitado a apenas deixar o corpo responder aos estímulos.

A estratégia do fone no ouvido tem como finalidade evitar que a bailarina se repita e não incorra no risco, sempre iminente, de fazer movimentos previsíveis – justamente o que Isabel Monteiro dizia ser o que Juliana Moraes tem por princípio evitar em suas criações. “Eu tenho que ensaiar para não cair nas mesmas escolhas”⁵², diz a coreógrafa. Não querer agradar e não mostrar maestria é o que a artista pontua no Diário de criação de *Desmonte*, lembrando que estas são ciladas psicológicas que rondam os intérpretes. Diante disso, a inserção de uma sequência de passos de balé, depois de um bloco de *texturas* criadas a partir da sonoridade dos poemas, reforça o desejo de desmontar a maestria e borrar a própria leitura de uma bailarina clássica em cena, sobretudo quando se move em uma situação cardiorrespiratória limítrofe.

A segunda cena vem depois de 16 minutos de variadas e contínuas alterações por estímulos sonoros, em que Juliana Moraes atravessa o arco entre um corpo cotidiano e a desmontagem sistemática de si, processo no qual apenas é possível escutar sua respiração e barulhos do corpo em movimento. Em pausa, o jogo de inspiração e expiração curto e ritmado, ao longo de três minutos, mantido na sequência de passos de balé provocam os espasmos musculares e produzem um significativo cansaço. Para vivenciar esse momento, considerado “insuportável”, ela faz aulas de natação para incrementar sua condição cardiorrespiratória. Vigor e rigor se misturam e a artista lembra que foi no balé que Nijinsky se tornou um exímio bailarino.

O balé também é de enlouquecer. Você faz desde os oito anos, de repente tem 13 anos e não cresce o suficiente, sua bunda⁵³ aumenta, seu peito diminui, seu colo de pé não é característico. Então, se você não tem aquele biótipo exato, você não tem carreira para o balé. (...) Tem um pouco explícito o desejo de tentar fazer uma coisa que é tão rígida, pois o balé clássico é assim, e você não conseguir. Não conseguir porque as linhas não são

⁵² Juliana Moraes, coreógrafa e bailarina. Entrevista realizada em 01 de Junho de 2016, por Skype. Informação verbal.

⁵³ Rabo, no português corrente de Portugal.

perfeitas. Quando minha respiração se intensifica na cena do balé, eu começo a ter câimbra, o braço vai encolhendo, eu sinceramente acredito que não vou conseguir terminar e isso foi uma escolha dramática que é para não ir para a linha da representação, a fim de achar no tempo presente da cena dificuldades; eu choro, por exemplo, não porque estou emocionada, mas sim, como comprovado pela ciência, porque o choro é o relaxamento do cérebro. (...) eu construo uma sensação⁵⁴.

Ao construir as sensações, Juliana Moraes cria uma sequência de acontecimentos físicos, partitizados, organizados e escolhidos, para viver uma tormenta fisiológica a ser atravessada e, assim, como bailarina, chegar a um choro que seja consequência de um relaxamento diante de um estado alterado resultante de uma exaustão produzida cenicamente. “Eu só danço aquela cena final depois de 32 minutos, tendo passado por tudo o que eu passei. (...) Do choro e do cansaço eu me alimento para a última cena”⁵⁵, diz. Um processo que desenha um *estado de presença poética*, com silêncios, agitações, ruídos do corpo, secreções que se formam no nariz, nos olhos, no suor que desce pela superfície da pele e molham cabelo, roupa e chão. Um corpo que tensiona tal uma panela de pressão, descreve a artista.

Com a música de Tchaikovsky, esses estados articulam-se a gestos que, aos poucos reaparecem, numa síntese das *texturas* sobrepostas e, simultaneamente, desmontadas. A informação inicial recebida pelo público, acerca do contexto de criação da peça, dá brechas a uma leitura semiotizante, vinculada à tristeza e ao desespero pela doença citada no início da apresentação. No entanto, mais um paradoxo paira na dramaturgia. Segundo Gustavo Sol, a tensão concretamente vivenciada em cena está “no aqui e no agora”, não é vinculada a uma historicidade.

Diferente do *Sensorimemórias*, onde os intérpretes tinham muita liberdade, no *Desmonte*, tem a cena da respiração. A Juliana dizia que eu queria controlar até o que ela pensa. A **atenção hoje é um lugar de existência coreográfica, de existência poética**. (...) Essa cena da respiração é muito interessante para mim em relação a questão da emoção e da sensação. O fato de ela ficar respirando sempre do mesmo jeito, ela está operando sobre regras ali, que a gente condicionou. Então ela faz sempre a mesma coisa num ritmo comum, etc. Ela chora no final da cena, e a gente sabe que ela vai chorar porque o que acontece com ela é uma reação fisiológica, parte de uma condição fisiológica do corpo. Quando ela está com a atenção consciente dela voltada para a condição corporal dela, a condição fisiológica dela, quando ela tem a atenção voltada para o que está acontecendo entre ela e o espaço, ela se emociona de se ver naquela condição. Então é uma cena que lida com a emoção a partir da fisiologia. Nada mais. **Dramaturgicamente eu acho que esse é um dos fundamentos do contemporâneo**. Como você tem dramaturgias e coreografias que vêm a partir de regras, (...) enquanto uma coisa não acontecer outras coisas não acontecem (...) tem um funcionamento sistêmico. Não quero fazer uma oposição, mas gosto de assumir o paradoxo. Por isso a cena da respiração no *Desmonte* é muito exemplificadora. Não deixa o paradoxo se resolver. Quando a gente resolve o paradoxo a gente descansa. (...) A questão é o paradoxo, **investigar o paradoxo e aprofundar**. Não é resolver, não é criar nada que resolva. (...) É quando você conscientemente está imersa nele. Você não é dominada por ele e nem você o domina.

⁵⁴ Entrevista com a coreógrafa e bailarina Juliana Moraes no Jornal Opção, de Goiânia (Brasil), em 18 de Junho de 2016. Disponível em <http://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/e-dificil-fazer-uma-pecasobre-loucura-e-doenca-sem-ficar-super-dramatica-68828/>. Consultado a 10 de Abril de 2017.

⁵⁵ Juliana Moraes, coreógrafa e bailarina. Entrevista realizada em 01 de Junho de 2016, por Skype. Informação verbal.

Você está no paradoxo. Você assume isso e **essa é a condição mais poética que tem**⁵⁶ (grifos meus).

► **Mídia 18.** Trecho e versão integral do solo *Desmonte*. Disponível em <http://bit.ly/desmonteju>.

Um desmonte do corpo, de si, da loucura, do balé, da noção de coreografia. Camadas sobrepostas mobilizadas pelas sensações, vibrações e secreções do corpo em sua mecânica poética são os temperos dessa “bruxaria fisiológica” que fervem no caldeirão da criação. Não é a cultura e a história que estão em foco, mas a lógica – ou quem sabe as deslógicas? – das sensações. Aquilo que opera diretamente no sistema nervoso. Talvez seja possível dizer do trabalho de criação de Juliana Moraes o que Deleuze extraiu de Francis Bacon:

a sensação é o que se transmite diretamente, evitando o desvio ou o tédio de uma história a ser contada. (...) E a sensação é o que determina o instinto em dado momento, assim como o instinto é a passagem de uma sensação à outra, a busca da “melhor” sensação (não a mais agradável, mas a que preenche a carne em determinado momento de sua descida, de sua contração ou de sua dilatação). (...) O movimento não explica a sensação; ao contrário, ele se explica pela elasticidade da sensação, sua *vis elástica*. (...) Mas, em última análise, trata-se de um movimento no próprio lugar, um espasmo, que dá testemunho de um outro problema característico de Bacon: *a ação de forças invisíveis sobre o corpo* (daí as deformações do corpo graças a essa causa mais profunda) (Deleuze, 2007, pp. 43-49).

Um corpo que se desfaz de seus órgãos, desfigura-se, deforma-se, dissolve-se, desmonta-se e ao mesmo tempo confunde sua plateia, porque mesmo Juliana Moraes contando sobre o roteiro que permeia sua composição, revelando à plateia o que *houve* em sua vida e o que *ouve* no fone que está em seus ouvidos, não é possível prender-se a uma imagem, memória ou emoção específica. Tal como Kuniichi Uno discorre a respeito da escrita de Nijinsky, a artista tensiona destruir as gramáticas para proliferar os paradoxos. Seja a partir de uma fotografia, uma história pessoal ou uma energia, sua preocupação, enquanto criadora, é desmontar as formas, não deixar um gesto se formalizar. Quando isso acontece, ela migra de forma para abrir outras possibilidades de leitura, porque busca, como diz Deleuze, a “melhor sensação”, a que “preenche a carne” em sua descida, contração e dilatação, ao mergulhar vertiginosamente na energia sensorial – a qual, segundo Lygia Clark, tem sido anestesiada socialmente (Clark *apud* Alliez, 2013). Nesse sentido, a representação, quando há, é um recurso e não um fim, argumenta Juliana Moraes⁵⁷. As situações limítrofes não se limitam a si, a elasticidade das sensações produzida nessa tensão configura a própria estrutura da composição.

⁵⁶ Gustavo Sol, ator e pesquisador. Entrevista realizada em 06 de Junho de 2015, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

⁵⁷ Juliana Moraes, coreógrafa e bailarina. Entrevista realizada em 15 de Agosto de 2015, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

Um modo de criar que me parece movido por um desejo de dar um “nó no juízo” ou, como diria Artaud, *para dar um fim no juízo de deus*⁵⁸, nas interpretações, nos julgamentos, nas leituras semiotizantes. Aliás, tanto quanto Nijinsky e Juliana Moraes, ele investiga o que está para além das palavras e da linguagem, ao proferir seu texto em uma rádio francesa, em 1947, com gritos, grunhidos e a experimentação de ritmos diversos. Essa experiência decorre de sua viagem à tribo dos Tarahumaras e a afirmação da dança como estratégia para a vivência de um corpo sem órgãos. De acordo com o filósofo brasileiro Paulo Domenech Oneto, no Teatro da Crueldade Antonin Artaud faz o corpo relacionar-se com palavras desmaterializadas para expô-lo às forças. Para isso, recorre à dança como estratégia de reinvenção, de liberação de automatismos. A dança de um corpo também desmaterializado, vulnerável, estranho, recalcado e, ao mesmo tempo, conectado e aberto ao Cosmos, à dimensão da criação, numa dança que produz um permanente questionamento de si e do mundo e que, ao ser feita, absorve o corpo no que faz. Uma dança na qual o corpo dispõe e arrisca a própria pele, a própria carne⁵⁹. Em permanente questionamento, reinvenção e arriscando a própria carne, depois de estrear *Desmante*, em 17 de Abril de 2015, no Sesc Belenzinho, em São Paulo (Brasil), Juliana Moraes segue atualizando uma dança feita dos paradoxos, com uma coreografia que brinca e transita entre abstração e figuratividade, com algumas posturas cotidianas que passeiam pelas desmontagens imagéticas, sensoriais, vibracionais de seu corpo. Ela esboça, por exemplo, uma mão que se despede e faz pequenas referências a gestos que marcam a dança de Nijinsky. Uma moderada pitada de figuratividade em meio a abstrações. Pequenas doses de uma leitura que logo se desfaz. A coreógrafa aproxima esta criação às texturas pictóricas do francês Pierre Soulages, que pinta quadros abstratos e escuros, com camadas espessas de tinta, com relevos, entalhes e sulcos; e à pintura abstrata do americano, radicado na Itália, Cy Twombly. Sobre a recente exposição retrospectiva deste artista, no Centre Georges Pompidou, em Paris (França), um jornal de São Paulo publicou: “Na superfície, Twombly era o pintor dos rabiscos, de traços fluidos numa imensidão inabalável. Mas o sangue às vezes vem à tona como um dado da realidade, uma reação às atrocidades do mundo”⁶⁰. O texto aponta, ainda, que a obra do artista tem uma placidez enganosa da calma que precede uma tempestade.

⁵⁸ *Pour en finir avec le jugement de dieu*, é uma criação radiofônica de Antonin Artaud, gravado nos estúdios da rádio francesa entre os dias 22 e 29 de novembro de 1947. Gritos, poesia, verborragia, um texto ritmado e beirando também a glossolalia de Nijinsky, em 1919. Seu texto inspira peça homônima encenada, desde 1996, pelo Teatro Oficina, em São Paulo (Brasil), sob direção de José Celso Martinez Corrêa. É de notar que Artaud não trata do corpo como um organismo.

⁵⁹ Anotações da Conferência *A crueldade, o cosmos, o corpo que dança: considerações ético-estéticas sobre Artaud*, ministrada pelo Prof. Dr. Paulo Domenech Oneto, vinculado à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no âmbito dos Seminários de Doutorado em Dança da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa (FMH/UL), no dia 12 de fevereiro de 2016, em Lisboa (Portugal), a convite do Prof. Dr. Daniel Tércio.

⁶⁰ Matéria publicada no Caderno Ilustrada da Folha de São Paulo, em 15 de Dezembro de 2016, acerca da exposição retrospectiva de Cy Twombly em Paris (França), realizada entre 30 de Novembro de 2016 e 24 de Abril de 2017, reunindo 140 obras. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/12/1841404-retrospectiva-de-cy-twombly-abre-celebracao-dos-40-anos-do-pompidou.shtml>. Consultado a 08 de Abril de 2017.

A proximidade que Juliana Moraes faz entre o seu trabalho e a obra dos dois artistas plásticos diz respeito a uma tensão entre figuração e abstração que não se prende a absolutos, mas que transita, tendendo à desfiguração e à deformação mais afeita a traços soltos no espaço. Diferente de Francis Bacon, Soulages e Twombly não desenham figuras que, embora dissolvidas, ainda preservam algum reconhecimento de rosto, de postura, de profundidade. Nos dois artistas abstratos, por vezes acontecem sustos, impressões de se estar diante de uma figura reconhecível, mas no instante seguinte não ter certeza dessa identificação. Trata-se de uma lógica da sensação cuja tensão tende mais ao abstrato e difere justamente daquilo que Deleuze reforça como a potência do trabalho de Bacon, ou seja, a presença ainda de uma figura envolta a borramentos e dissoluções⁶¹.

Penso que, nesse aspecto, a impressão de Juliana Moraes a respeito de Soulages e Twombly está mais próxima da tensão produzida por Lygia Clark com os objetos relacionais e que foram pesquisados pela Companhia Perdida. São objetos ordinários que friccionam uma lógica da sensação numa relação direta com o corpo que escapa de um reconhecimento visual e tátil – mais especificamente relativa ao contato com as mãos, pois estas se moldam aos objetos e tem um apetite semiotizante por, comumente, identificarem o mundo pelo tato. Os objetos de Lygia Clark não são reconhecíveis e associáveis a nada que se conheça previamente. Nesse aspecto, diferente dos objetos de Lygia Clark, que confundem, por vezes, também a visão e o tato, no caso dos objetos usados pelas bailarinas em *Sensorimemórias* – que têm um apelo à identificação visual (escova de cabelo, pelúcia, pregadores/molas) – foi preciso, num primeiro momento, não saber que objetos tocavam a pele para as sensações que deles emergissem pudessem escapar do mapa sensorial de que o corpo dispunha.

Não saber e não ter referências desafia a sensorialidade e instiga os corpos a se abrirem a outras dimensões, outras camadas de percepção, a outras lógicas da sensação e a estarem absorvidos no que fazem. Sensações que, em experimentação, tendem mais a um abstracionismo perceptivo do que a uma figuratividade sensorial, a um mapa definido dos sentidos. “Se você sabe, você representa, você tem uma âncora”, diz Juliana Moraes⁶². Se não há referências ou se elas deslizam continuamente, desmontam-se as sensações e um corpo sem órgãos é acionado, um corpo vibrátil, aberto à criação, à fabulação, aos paradoxos. Portanto, as *texturas* de movimento produzidas nessa perspectiva tensionam os corpos a outras relações sensoriais, movendo a cartografia das

⁶¹ No livro *Francis Bacon: lógica da sensação*, Deleuze faz uma análise mais detalhada sobre a relação entre abstração e figurativismo. Discordo, em parte, do modo como o autor trata essa relação, porém não acredito ser o momento de me deter a essa discussão, pois isso implica num desvio da temática da tese.

⁶² Juliana Moraes, coreógrafa e bailarina. Entrevista realizada em 22 de Junho de 2016, por Skype. Informação verbal.

formas por um diagrama de forças – sensações movendo os corpos, como proposto por Ana Terra para as bailarinas da Companhia Perdida.

Do trabalho inspirado em Lygia Clark, Juliana Moraes parece movida, tal como a artista plástica, a recolocar o imaginário em movimento, a desmontar a neurose do olhar, no que parece ser possível acrescentar: as neuroses da percepção. Segundo Hubert Godard (2006), Clark faz uma revolução no nível da percepção ao lidar com a sensorialidade sem a necessidade de passar pelo consciente, pela interpretação, pela memória ou estar vinculada à história pessoal, pois ela deseja que o mundo chegue às pessoas tal como ele é, sem mediações. Trata-se de uma contraposição a um olhar objetivo, deflagrado na Renascença, o qual, pouco a pouco, estimula as percepções do mundo que afetam o corpo a se fixarem e, como consequência, essas estabilizações passam a ser projetadas sobre os objetos que serão associados sempre da mesma maneira.

Daí a pergunta: como posso mover esse filtro? Pode-se ver que nos dispositivos, nos *acontecimentos* ou coisas desta ordem, realizados por Lygia, há uma tentativa de modificar essa posição do olhar, de refazer o mergulho num olhar subjetivo onde há uma perda das noções gravitacionais e outras, permitindo atingir um olhar talvez mais primeiro ou menos manchado de linguagem (Godard, 2006, p. 73).

Para Godard, a revolução de Lygia Clark é justamente abrir os corpos às sensações antes que elas sejam engessadas em uma interpretação. Talvez essa subjetividade seja a que vai em direção a uma *sensorialidade antropofágica*, por dizer respeito ao que corre dentro, na vibração magnética que sobe à flor da pele. Tanto a artista como os criadores aqui estudados, em especial a dança de Juliana Moraes, lidam com corpos informes, transformáveis, elásticos, que beiram o corpo sem órgãos, sem imagens (Alliez, 2013). Em consonância com Carlos Simioni, os dois processos de criação de Juliana Moraes apontam para uma dissolução do “eu”, do ego, do querer mostrar-se, exhibir-se. É preciso, antes, dar passagem ao corpo, às suas intuições, impressões, sensações, percepções, vibrações, partículas, energias. A coreógrafa aproxima-se de Luis Ferron, na criação com Renato Ferracini, no uso dos estados do corpo. Ela opera com uma gama de variações, numa paleta ainda mais ampla de texturas vibracionais, desde um estado mais cotidiano até uma alteração fisiológica extrema, que chega a produzir, com mais radicalidade, espasmos, contrações, choro e cansaço, os quais se tornam matérias de expressão com potência de reinvenção cênica.

Com Gustavo Sol, a artista compartilha o alinhamento entre metodologia de trabalho e a descoberta de uma estética da criação implicadas no próprio processo de composição coreográfica, que faz a criação transitar entre dramaturgia e performatividade. Decorre dessa percepção a inseparabilidade que Juliana Moraes defende entre dramaturgia e coreografia – conclusão também compactuada pelo diretor teatral Norberto Presta, desde que começou a trabalhar com a bailarina e coreógrafa Jussara Miller. Um *coreografar das*

sensações que, para Juliana Moraes, é da ordem de uma *dramaturgia das sensações*. Uma *estética das sensações*, talvez possa inferir numa devoração que faço de Paulo Herkenhoff, o qual aponta para uma *estética dos sentidos* em Lygia Clark.

Tal modo de criação em dança suscita numa problemática odontológica, conforme Oswald de Andrade. Tanto de uma perspectiva filosófica como bastante concreta e até bem diretamente ligada ao paladar. Afinal, curiosamente, ao apresentar o solo *Desmonte* no XII Festival de Artes do Vale do São Francisco, em Agosto de 2016, na cidade de Petrolina (Pernambuco, Brasil), Juliana Moraes inspirou a criação de um chocolate que leva o nome de sua peça. Uma proposta do festival para que a apreciação estética se expandisse para um “banquete dionisíaco”, deixando a perfeição por conta do chocolate, a ser desmontado, devorado e deliciado.



Figura 45 – Imagem do Catálogo do XII Festival de Artes do Vale do São Francisco (Pernambuco, Brasil, 2016), página 23, para divulgar o doce *Desmonte*, inspirado no solo concebido por Juliana Moraes, com co-direção de Gustavo Sol.

Corpos devorados, assimilados, incorporados por outros corpos. Mais devastadora que uma calda de chocolate, porém, é a problemática odontológica que mostra seus dentes na *selva selvagem* das *sensorialidades antropófagas*.

2.4 Nunca fomos catequizados

– Estado criador e cultura antropofágica em Hélio Oiticica

*A alegria é a prova dos nove
E a tristeza é teu porto seguro
Minha terra é onde o sol é mais limpo
E Mangueira é onde o samba é mais puro
Tumbadora na selva-selvagem
Pindorama, país do futuro*
Trecho da música *Geleia Geral*, composição de
Torquato Neto e Gilberto Gil, que integra o
Álbum *Tropicália ou Panis et Circensis*, 1968

É no mergulho na vida cotidiana das favelas do Rio de Janeiro que um *estado criador* e uma *cultura antropofágica* emergem na arte de Hélio Oiticica, entre os anos 1950 e 1960. Frequentador dos morros cariocas, o artista deixa o asfalto da zona sul para sambar no chão de terra dos subúrbios, tornando-se passista da escola de samba da Mangueira, comunidade mais visitada por ele. É lá que convive com uma arquitetura cuja organização é bastante diferente de seu contexto habitual, pois é feita de moradias pequenas, improvisadas e, em geral, ligadas umas às outras, tal qual os espaços internos. Entradas e saídas inusitadas, distribuições espaciais flexíveis, estruturas e materiais precários e móveis, escadarias estreitas e íngremes, revelando, possivelmente, a razão da ginga e do molejo das pessoas que ali habitam e circulam. A dança revela, para o artista, que as cores estão em toda parte, vibram nas ruas e nos corpos, respirando vida. Hélio Oiticica vislumbra a desconstrução dos quadros e da pintura. As suas proposições começam a poder ser pisadas, cheiradas, tocadas, vestidas, dançadas e, especialmente, vividas.

Em 1959 – portanto 31 anos depois do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade e cinco anos após a morte do escritor –, Hélio Oiticica faz parte de um grupo de sete artistas e críticos do Rio de Janeiro, entre eles Lygia Clark e Ferreira Gullar, que assinam o Manifesto Neoconcreto. Esse coletivo reivindica a intuição e a subjetividade como componentes poéticos na produção visual brasileira, em contraposição ao que chamam de “exacerbado racionalismo” da arte concreta. É, então, pela vibração dos corpos, das cores e da vida que Hélio Oiticica articula uma sensorialidade que se faz – em minha percepção e com base em seus escritos – por um modo antropofágico de criação, ou seja, a antropofagia em sua criação não é temática, e sim procedimento.

Avesso ao que há de conceitual e de modismo no campo das artes, ele desafia seus pares a distinguir suas produções dos modelos europeus e americanos, tal como o escritor modernista fizera três décadas antes. E, assim como Lygia Clark, é pelo viés do corpo e de um vasto universo experimental permeado pela sensorialidade que as

inquietações do artista ganham o mundo. Aliás, para ele, o museu é o mundo. Não há dogmas e nem princípios fixos a definirem uma estética, tampouco um movimento artístico que se caracterize como um “ismo”, a propósito e apesar da nomenclatura ‘neoconcretismo’. O seu desejo é mover a arte tal como ele dança porque, por meio do movimento, redescobre o próprio corpo.

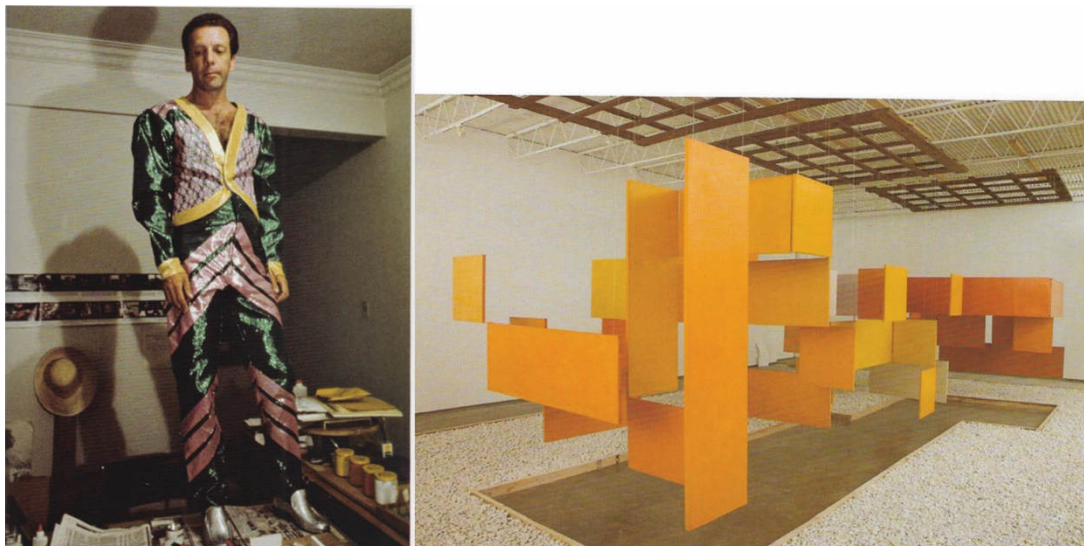


Figura 46 – Hélio Oiticica vestido de passista da Mangueira em *still* do filme *HO* de Ivan Cardoso (1979) e *Grande Núcleo* (1960). Imagens do livro *Museu é o mundo* (Oiticica Filho, 2011, pp. 34-187).

Com o desejo de subverter a lógica do suporte das obras de arte, Hélio Oiticica abandona o quadro e a pintura e afirma que os desintegrou. Inspirado pela experiência como passista e frequentador do morro da Mangueira, surgem os *Relevos espaciais*, com placas geométricas monocromáticas, com dobras, suspensas no ar, sujeitas a mudanças de tonalidade a partir de um jogo de luz e sombra que se percebe mediante deslocamentos em torno das peças. Em seguida ele cria a série *Penetráveis* e a obra *Tropicália*, envolta por brita, terra, água, labirinto, músicas, uma televisão, circundados por estruturas semelhantes às paredes de barracos (moradias) de favelas cujas cores são tecidos. Para o filósofo Celso Favaretto⁶³, seria como estar diante de uma pintura de Piet Mondrian, porém fora do quadro, pelo tipo de distribuição cromática e estrutural. Suas criações são ambientes que convidam a uma visita interior, à imersão por suas entrâncias e reentrâncias. Lugares também para estar, deleitar, aninhar e até mesmo amar – a exemplo de *Ninhos em Éden*, exposta em Whitechapel Gallery, em Londres, em 1969, onde um casal foi encontrado fazendo amor⁶⁴.

⁶³ Entrevista com o filósofo e professor de Filosofia da Educação Celso Favaretto, da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FE/USP), autor do livro *A invenção de Hélio Oiticica* (Favaretto, 2015a). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3b_i4kgSrSY. Consultado a 18 de Abril de 2017.

⁶⁴ César Oiticica Filho (Diretor), filme *Hélio Oiticica* (2012), Rio de Janeiro: Guerrilha Filmes. Documentário que conta a história de Hélio Oiticica através da voz do artista gravada em fitas K7 durante os anos de 1960 e 1970. As "Heliotapes" foram encontradas por seu sobrinho Cesar Oiticica Filho quando preparava uma exposição sobre a vida e obra do tio.

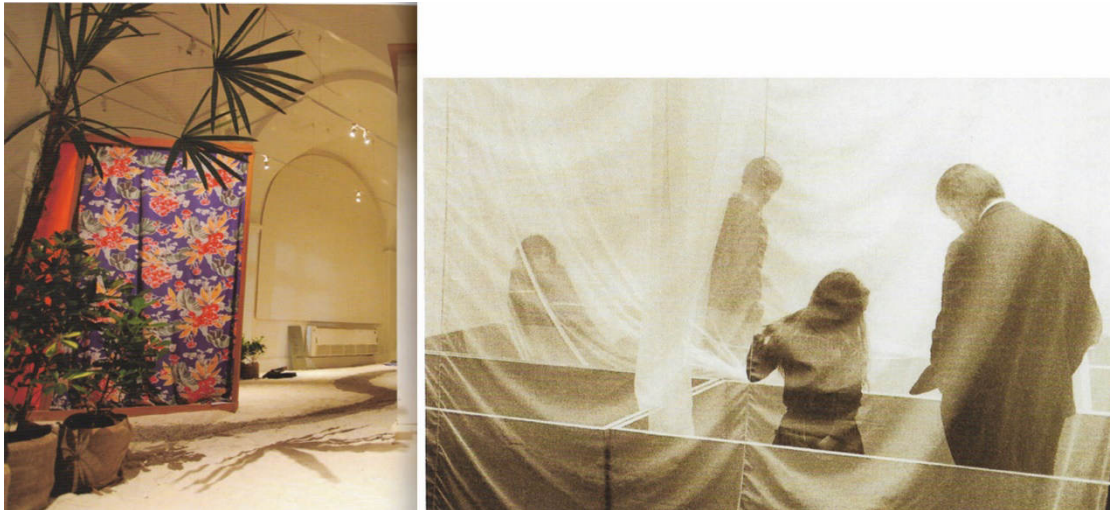


Figura 47 – *Tropicália* (1967) e *Ninhos em Éden* (1969). Imagens do livro *Museu é o mundo* (Oiticica Filho, 2011, pp. 94-142).

Uma arte que se transforma em sensações de vida. Ao tensionar abolir as estruturas significantes, em consonância com a escrita do Manifesto Neoconcreto, Hélio Oiticica abandona qualquer assepsia plástico-formal e mergulha na ginga dos corpos que circulam e sambam por estes espaços, deixando suas marcas no chão de terra, e na precariedade e engenhosidade com que os barracos são construídos. Não para reproduzi-los, mas para extrair deles uma lógica e um método. Portanto, o convívio cotidiano com as pessoas e o ambiente da Mangueira é uma experiência que emerge em sua obra não ficando restrita a uma ilustração, como pontua o crítico e curador de arte Fernando Cocchiarella⁶⁵. É dessa vivência que ele cria os *parangolés*, peças para serem vestidas e que se constituem como extensões do corpo. Mais do que uma obra, ele as define como um programa estético, desdobrando-se em capas, estandartes e tendas. Segundo Hélio Oiticica,

O *parangolé* não era uma coisa para ser posta no corpo e para ser exibida. (...) São experiências simultâneas, são multiexperiências. Não se trata do corpo como suporte da obra. Jamais! Pelo contrário. É a total incorporação, é a incorporação. É incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. Elas estabelecem uma relação do corpo com ele mesmo e da estrutura da capa com o corpo. (...) Quanto mais eu me aproximo do corpo, isso significa que eu estava fazendo coisas que podiam ser vestidas, quanto mais eu me aproximo disso mais eu me aproximo da dança⁶⁶.

“Incorporo a revolta”, diz o *parangolé* usado por Nildo da Mangueira, em 1967, Ano 411 da Deglutição do Bispo Sardinha. Com uma peça disforme, a modificar a lógica de uma vestimenta, braços, cabeça e tronco são desafiados a criar uma acomodação inusitada com a obra. *Parangolés* são séries de peças que fazem dançar cores e arquiteturas na

Fugindo da narrativa tradicional, o filme aborda aspectos biográficos, como aspirações anarquistas, temporada em Nova York e o contato com drogas.

⁶⁵ Documentário sobre a exposição *Hélio Oiticica: Museu é o mundo*, realizada no Museu Nacional de Brasília, em 2010. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FipU4XoPAsI>. Consultado a 18 de Abril de 2017.

⁶⁶ César Oiticica Filho (Diretor), filme *Hélio Oiticica* (2012), Rio de Janeiro: Guerrilha Filmes.

relação viva com o humano. Hélio Oiticica tem sua percepção estrutural aguçada para um tipo de organização espacial que não é compartimentada e nem segue a mesma lógica de uma corporeidade habituada à zona sul, classe média e média alta, no Rio de Janeiro⁶⁷. Diante de organizações espaciais aparentemente caóticas, transitórias e incessantes, que se estendem também para as relações interpessoais, ele partilha das mesmas inquietações artísticas de Lygia Clark, porém por um viés menos interior e mais espacial e ambiental.



Figura 48 – Nildo da Mangueira veste Parangolé P15 Capa 11 *Incorpora a revolta* (1967) e o músico Caetano Veloso veste Parangolé P4 Capa 1 (1964). Imagens do livro *Museu é o mundo* (Oiticica Filho, 2011, pp. 69-114).

O artista tem como premissa geral “experimentar o experimental”, da qual se ramificam outras premissas: não condicionamento sensorial, corpo que se movimenta sobre si mesmo, construir-incorporar. As capas vão se tornando cada vez mais abertas, sem preocupação com significações corporais, não sendo teatrais, nem ritualísticas e nem consideradas por ele como objetos de arte, são a própria criação, as quais se dão, a cada fase, de um modo diferente à percepção. “Amamentar o momento: não elevá-lo a categorias de mito ou de preciosidade estética”, pontua (Oiticica Filho e Coelho, 2013, p. 22). É uma experimentação em dança, na qual, em suas palavras,

O fato de você vestir ela [capa/parangolé], o corpo passa a fazer parte dela e não há mais uma estrutura separada, uma coisa da outra, porque a dança, na realidade, veio junto com o *parangolé*, que tanto uma coisa quanto a outra foi a descoberta do corpo. Eu acho que dança não é uma coisa que se aprende. Dança é a dança que se dança⁶⁸.

⁶⁷ Acredito que uma experiência cotidiana mais demorada com os bairros de Alfama e Mouraria, em Lisboa (Portugal), aproximem-se em parte da relação espacial vivida por Hélio Oiticica com a Mangureira, no Rio de Janeiro (Brasil). Não há uma lógica previsível para a distribuição entre moradias, terreiros, largos, escadinhas, becos, praças, etc.

⁶⁸ César Oiticica Filho (Diretor), filme *Hélio Oiticica* (2012), Rio de Janeiro: Guerrilha Filmes.

Demarcando posição contra a exibição de suas obras e desinteressado em produzir objetos de arte para serem contemplados, Hélio Oiticica escreve, em seu caderno de artista: “não me interessa na dança o seu estatuto naturalista de ‘manifestação humana’ nem reduções a ego-trip (fragmentação neuro-psíquica) mas liberação inventiva das capacidades de play / é / INVENÇÃO-PLAY” (Oiticica Filho e Coelho, 2013, p. 23). Do *tabu ao totem*, do sagrado ao profano, nas palavras de Oswald de Andrade. À gama de experimentações táteis, motoras e sensoriais propostas por Hélio Oiticica, o crítico de arte Mário Pedrosa, em 26 de Junho de 1966, em publicação no jornal carioca Correio da Manhã, diz que

o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total de sensorialidade. (...) O artista se vê agora, pela primeira vez, em face de outra realidade, o mundo da consciência, dos estados da alma (Ministério da Cultura e Câmara de Comércio e Indústria Franco-Brasileira de São Paulo, 1987, p. 84).

Um ano depois, em Dezembro de 1967, o próprio artista produz um texto intitulado *O aparecimento do suprassensorial na arte brasileira* e afirma seu desejo em criar exercícios criativos, através de proposições abertas que prescindam de objetos e sejam dirigidas aos sentidos de maneira a dilatar as capacidades sensoriais habituais, portanto suprassensoriais. É a descoberta do próprio corpo no tempo presente que mobiliza o artista, tal como Lygia Clark. Sobre os *parangolés* ele ainda diz: “cada vez que tento vestir, até hoje, parece a primeira vez: o corpo e a faixa, que se enrosca e se transforma no ato de descobrir o corpo, do jogo de descobrir como pode ser vestida: cada vez é a primeira” (Oiticica Filho e Coelho, 2013, p. 113).

► **Mídia 19.** Hélio Oiticica e os parangolés.

Trecho disponível em

<http://bit.ly/oiticicaparangole>

Com foco na sensorialidade, tais obras de arte não se configuram mais como objetos. Tal como Ferreira Gullar acredita que os *objetos relacionais* de Lygia Clark são “não-objetos”, essa mesma impressão se estende à Hélio Oiticica, pois dizem respeito a experiências que se dão à percepção sem deixar rastros. Dissolve-se a figura, elimina-se uma base em torno da qual se definem questões técnicas e físicas. Trata-se, conforme o poeta e crítico, de uma arte que se liberta do quadro convencional da cultura para reencontrar o “deserto”, no qual, conforme a sua Teoria do Não-Objeto, também datada de 1959,

a obra aparece pela primeira vez livre de qualquer significação que não seja a de seu próprio aparecimento. Pode-se dizer que toda obra de arte tende a ser um não-objeto e que esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem a necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento (Ministério da Cultura e Câmara de Comércio e Indústria Franco-Brasileira de São Paulo, 1987, p. 282).

Uma arte que se desmaterializa dos objetos para se fazer por estados. As obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark me parecem, portanto, criadoras de estados do corpo. Estados que emergem de vibrações. Estados atravessados pelas secreções do corpo. Estados mobilizados pelas sensações, configurados pelas lógicas das sensações. Estados sensoriais. Sensorialidades. Antropofagias. *Sensorialidades antropofágicas*. Estados de criação, em ato, segundo Lygia Clark, em uma relação viva *com* o corpo e *no* corpo, em seus *vazios plenos* e na liberação de suas *fantasmáticas*. Estados de dança. Nos escritos de Hélio Oiticica há argumentos relativos ao *estado brasileiro*, ao *estado da arte brasileira de vanguarda* e ao *estado criador*. Ele acredita na emergência do *estado de invenção*, em que não há ideia separada do objeto ou nele reclusa.

Passo a me conhecer através do que eu faço, porque na realidade eu não sei o que sou. E se é invenção, eu não posso saber. Se eu já soubesse o que seriam essas coisas, elas já não seriam mais invenção. O que é importante é a emergência dessa coisa do *estado de invenção*. Essa coisa de só interessar o que seja invenção é o maior voto de fé que se possa fazer na capacidade de o homem criar⁶⁹.

Tal como Lygia Clark, que se sente sem categoria no mundo, o artista diz que “não há mais a possibilidade de existirem estilos ou a possibilidade de existir uma forma de expressão unilateral como a pintura e a escultura, departamentalizadas. Só existe o grande mundo da invenção”⁷⁰. É dessa percepção de mundo que Hélio Oiticica publica o texto *Esquema geral da Nova Objetividade*, no catálogo da mostra *Nova Objetividade Brasileira*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), em 1967. Essa “nova objetividade” é um estado e não um movimento dogmático e esteticista, sendo composto por tendências múltiplas, sem qualquer unidade de pensamento, e agrupadas por tendências gerais, das quais o artista extrai a formulação de um “estado da arte brasileira de vanguarda atual” (Oiticica, 1986; 2006b).

Embora não tenha encontrado, nas pesquisas realizadas até este momento, dados que apontem, com precisão de detalhes, as aproximações e relações de Hélio Oiticica – bem como de Lygia Clark – com a antropofagia de Oswald de Andrade, mesmo citando-a com relativa frequência, é dela que ele parte para formular diversas de suas hipóteses e argumentações. Sendo assim, o artista propõe seu ‘esquema geral da nova objetividade’ em seis itens. O primeiro diz respeito a uma *vontade construtiva geral* e a um *estado criador*, os quais são, para ele, latentes no contexto brasileiro, em função de uma *cultura antropofágica*, que é um jeito próprio de lidar com a criação, sendo uma “arma criativa” responsável por reduzir as influências europeias e norte-americanas na cultura local.

Tal “arma criativa” parece da mesma natureza da *vacina antropofágica*, de que fala Oswald de Andrade, aplicada no corpo físico para “equilibrar o homem contra as religiões

⁶⁹ César Oiticica Filho (Diretor), filme *Hélio Oiticica* (2012), Rio de Janeiro: Guerrilha Filmes.

⁷⁰ César Oiticica Filho (Diretor), filme *Hélio Oiticica* (2012), Rio de Janeiro: Guerrilha Filmes.

e as inquisições” (Azevedo, 2016, p. 136) – apontadas por ele como baixa antropofagia. Acredito que Hélio Oiticica atualize essa terapêutica para tempos desprovidos de poesia nos anos 1960, como “superantropofagia”. Para Hélio Oiticica, é, portanto, o comportamento criador e construtivo singular, inerente ao Brasil, que impedem a cooptação cultural absoluta, nos moldes colonialistas, e faz emergir uma vanguarda cuja produção seja passível de ser agrupada, conforme suas vertentes, sem imposição de categorizações, religiões ou partidarismos político-ideológicos, tendo como referente um certo índice subjetivo de inventividade – talvez algo como o 0,01% de “inventividade DNAística” de que fala Renato Ferracini em *Dissolva-se-me?*

O segundo item refere-se à demolição do quadro ou da negação do cavalete e em direção ao objeto, iniciada em 1954, com a produção da arte concreta e a consequente morte ao plano proposta por Lygia Clark, passando pela formulação do “não-objeto” por Ferreira Gullar, o qual define as obras dos artistas neoconcretos como aquilo que se dá à percepção sem deixar rastros, numa distinção aos ready-mades adotados pelos surrealistas, em especial Marcel Duchamp, uma vez que o objeto ainda persiste, embora sua significação seja deslocada. Segundo Gullar,

A limitação desse processo de transfiguração do objeto está em que ela se funda menos nas qualidades formais do objeto que na sua significação, nas suas relações de uso e hábito cotidianos. Em breve aquela obscuridade característica da coisa volta a envolver a obra, reconquistando-a para o nível comum. Nesse front, os artistas foram abatidos pelo objeto (Ministério da Cultura e Câmara de Comércio e Indústria Franco-Brasileira de São Paulo, 1987, p. 281).

Nesse aspecto, Hélio Oiticica assinala também o fim da premissa transcendental, perspectivando a imanência de que Lygia Clark trata em *Caminhando*, na obra que se dá em ato, no próprio acontecimento, assim como o caráter da criação de uma cultura participante dos problemas brasileiros, o qual se estende para o Cinema Novo, cujo destaque são as criações de viés sensorial do diretor Glauber Rocha. Junto com questões ético-sociais, assumindo certo tom de protesto, estão as proposições poéticas permeadas de ludicidade, como os *parangolés*. Portanto, um campo tátil-sensorial, imanente e atravessado de humor descobre e reconstitui o corpo com estruturas supra e infra-sensoriais por relações nas quais não há dramaticidade – não há o tédio de uma história a ser contada, como já destacou Deleuze (2007). *A alegria é a prova dos nove*, afirma duas vezes Oswald de Andrade, no Manifesto Antropófago.

A *participação do espectador* é o terceiro item ressaltado por Hélio Oiticica, a qual se manifesta de diferentes maneiras, seja pela “manipulação” ou por “atuação sensorial corporal” ou “semântica” (a exemplo do campo da poesia). É na relação com uma presença ativa que a arte se faz como obra aberta. O quarto item avança no sentido de

uma *tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos*, o que corresponderia a

uma participação total do poeta, do artista, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do mundo, conseqüentemente influenciando e modificando-os (...) ou se processa essa tomada de consciência ou se está fadado a permanecer numa espécie de colonialismo cultural ou na mera especulação de possibilidades que no fundo se resumem em pequenas variações de grandes ideias já mortas (Oiticica, 2006, pp. 164-165).

Essa tomada de atitude, para o artista, é o que assegura um estado típico brasileiro, por uma vontade construtiva geral transpassada de questões políticas, éticas e sociais ou, em outras palavras, por um interesse pelo humano e pela vida. Um artista atravessado dessas inquietações volta-se a soluções coletivas e participa de sua época e de seu povo. Desse ponto de análise, o quinto item diz respeito à tendência a uma arte coletiva, pensada e realizada como programas abertos, nos quais o público seja convidado e envolvido na obra, tanto porque a arte foi pensada para o seu contexto, como pelo fato de requerer sua presença na feitura da obra. Gullar, segundo Hélio Oiticica, destaca a indissolubilidade entre dança, ritmo, música e a exuberância visual da cor e das vestimentas, por exemplo, das escolas de samba, justamente o universo que inspira sua produção como artista plástico.

Por fim, o sexto item é dedicado ao *ressurgimento do problema da antiarte*, ou o que o crítico Mário Pedrosa chamou, à época, de arte pós-moderna⁷¹. Em 1967, Hélio Oiticica perguntava: para quem faz o artista sua obra? Para ele, esta questão é mais importante do que explicar o aparecimento de uma vanguarda ou situar a atividade do artista. Sendo uma obra aberta, a *vacina antropofágica* contra a “arte do passado”, ou contra os “conceitos antigos” e transcendentais, é criar condições experimentais nas quais um artista, como “proposicionista”, envolva o maior número de pessoas em sua criação artística, não deixando sua arte limitada à “intelectualia” ou aos “criticoides” (Oiticica Filho, 2011) – como destaca O’Doherty, em sua análise, são justamente a quem o público recorre, em busca de análises especializadas, para acalmar a agonia sensorial provocada pelos artistas das vanguardas modernistas, tornando-se avalistas dos modos de aproximação à arte, portanto reforçam a necessidade de uma mediação entre arte e público. É justamente tal mediação que Hélio Oiticica e Lygia Clark tensionam romper.

De acordo com o crítico de arte brasileiro Paulo Herkenhoff, os movimentos artísticos, sobretudo dos anos 1960, produziram um corte epistemológico responsável por refazer o traçado genealógico das abordagens em torno das artes, as quais se desfazem da noção de que as criações prescindem de legitimidade e legitimação; nas quais a história da arte deixa de ser contada pelo viés dos estilos, dos “ismos” e dos artistas consagrados; e as

⁷¹ A discussão em torno da arte pós-moderna ampliou-se em diferentes perspectivas, nem sempre afins às percepções conceituais de Mário Pedrosa.

análises não mais se ancoram em um conjunto de imagens a serem interpretadas. A história da arte passa a ser percebida como um momento vivo, que não se pode estagnar, não se conclui em um artista e na qual os problemas lançados pelos criadores são dimensionados para além deles mesmos⁷². Tal corte epistemológico me conduz aos cortes produzidos por Lygia Clark e Hélio Oiticica nas relações entre arte e corpo pela experimentação sensorial e que, para mim, dão pistas importantes para a hipótese das *sensorialidades antropofágicas*, sobretudo pela atitude de não se coadunarem com a *performance art* e com os *happenings*, por considera-los, em certa medida, ainda submetidos à lógica do quadro e da exibição. É o que me faz pensar o quanto os artistas da dança – os criadores e suas composições – são capazes de escapar à lógica do palco italiano, de um enquadramento da percepção. Questionamento cujas pistas nesta *selva selvagem* serão perseguidas mais detidamente no próximo capítulo, pois venho farejando modificações de perspectiva, por meio das composições em análise, cujas criações primam, sobremaneira, pela presença de um corpo potente, justo o que se quer capturar nessa tese.

Por ora, o que Hélio Oiticica traz como bússola são seus seis itens, os quais se cruzam e formam uma rede de pensamentos vivos para se opor a todo tipo de conformismo, seja ele cultural, político, ético ou social – eu diria ainda filosófico, pois demarca, junto com Lygia Clark, a imanência diante do iminente risco da transcendência e dos mundos ideais, perfeitos e legitimados por uma certa “críticália”. É *com* o povo brasileiro que o artista pensa sua arte, muito mais do que *para* ele. Como músico participante da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, em 1922, ao lado de Oswald de Andrade, num movimento responsável por aglutinar experimentações artísticas em torno da antropofagia, o maestro brasileiro Heitor Villa-Lobos diz que o povo é diagonal. O músico distingue massa, público e povo da seguinte maneira:

A massa é a massa. O público se enfeita todo e vai para as salas de concerto, com cara de quem está entendendo tudo. É preciso notar a diferença. A massa é horizontal, o público é vertical. Mas o povo, pelo menos o povo brasileiro, é diagonal. É por isso que eu gosto do povo, e é por isso que a minha música é popular. Popular porque eu cuido muito mais do aspecto diagonal do que horizontal ou vertical⁷³.

Portanto, acredito ser *com* esse povo diagonal, *por meio* de uma convivência com pessoas dessa natureza transversal, nos morros cariocas, que Hélio Oiticica traçou relações e dele extraiu um *estado criador* e uma *cultura antropofágica*, de existência eminentemente inventiva e de resistência a modelos colonialistas, numa atualização da proposta antropofágica da vanguarda modernista brasileira, idealizada por Oswald de

⁷² Entrevista com o crítico de arte Paulo Herkenhoff em Suely Rolnik (2011). Caixa de DVDs *Arquivo para uma obra acontecimento*. São Paulo: Sesc.

⁷³ Zelito Viana (Diretor). Filme *Villa-Lobos – uma vida de paixão* (2000). Rio de Janeiro: Mapa Filmes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OIEu61qH2BQ>. Consultado a 20 de Abril de 2017.

Andrade. Mergulhou na dança, na ginga, no modo de vida e fez dessas experimentações matérias de expressão. A lógica e o método, a técnica e a expressão, inseparáveis, implicados uns nos outros – tal como afirmam Juliana Moraes e Gustavo Sol em suas criações, e que bem observou Flávia Scheye no processo de pesquisa e criação das *Peças curtas para desesquecer*. É dessa inseparabilidade que o artista plástico posiciona seu princípio:

Toda arte verdadeira não separa a técnica da expressão; a técnica corresponde ao que expressa a arte, e por isso não é algo artificial que se ‘aprende’ e é adaptado a uma expressão, mas está indissoluvelmente ligada à mesma. (...) A cor, que começa a agir pelas suas propriedades físicas, passa ao campo do sensível pela primeira interferência do artista, mas só atinge o campo de arte, ou seja, da expressão, quando o seu sentido está ligado a um pensamento ou a uma ideia, ou a uma atitude, que não aparece aqui conceitualmente, mas que se expressa (Oiticica, 2006a, p. 83).

O artista parece fazer uma análise semelhante à de Deleuze acerca da obra de Francis Bacon, quando o filósofo, em frase, destacada anteriormente, diz que o “movimento não explica a sensação; ao contrário, ele se explica pela elasticidade da sensação” (Deleuze, 2007, p. 48). Fazer e absorver-se no que é feito, como lembra, ainda, Paulo Oneto, ao referir-se ao modo de criação de Antonin Artaud. Estar na obra, gerar poesia na própria feitura de uma criação.

Uma absorção que se dá por digestões do ego: em Hélio Oiticica, quando se posiciona contra a “ego trip” e encontra na dança dos morros um espaço diagonal de invenção; em Lygia Clark que, como o artista e amigo, desincorpora a obra para fazê-la incorporar-se e desaparecer nos corpos sem deixar rastros, por meio de babas, canibalismos e objetos relacionais que acionam um *vazio pleno*, liberaram as *fantasmáticas* e acionam os corpos vibráteis; em Juliana Moraes e Gustavo Sol, por um corpo que não quer ser, mas que simplesmente é, no tempo presente, desprovido de um apaixonamento por si, cuja arte se dá no procedimento, na metodologia e não na face espetacular de uma criação; em Carlos Simioni, através de um corpo que se deixa mover, aciona suas partículas, em camadas sutis, sem interferências de um controle racional e egóico; em Érica Tessarolo, que sente a dor do mundo e percebe as vibrações que atravessam os corpos, as quais mobilizam as sensações pela sutileza de uma energia mais cotidiana, muitas vezes pouco percebida e investigada como elemento poético; em Isabel Monteiro, que se sente mergulhada numa noite de insônia, tomada por tremores, assimetrias, cavernas, monstros, bichos ancestrais; em Luis Ferron e Renato Ferracini, que atravessam camadas de estados do corpo em uma multiplicidade de intensidades.

Uma digestão que favorece a sensibilização do corpo em diferentes estados vibracionais, em estados de dança, em estados de invenção, em estados criadores permeados de uma *cultura antropofágica*, de uma percepção diagonal do mundo. Tal como conclui e

propõe Marina Muniz, a partir de Hélio Oiticica, trata-se de vivenciar um *corpo parangolé*, um corpo que é em si uma obra de arte, o qual se faz e se refaz constantemente *no* movimento, *na* dança e, especialmente, *no* movimento e *na* dança que se inventam. “O parangolé é o nosso corpo”, diz a artista⁷⁴. Para ela, Hélio Oiticica conflui poesia, artes visuais e dança. Um corpo que ganha vida no próprio dançar. Um corpo que não está recluso na aristocracia distante do visual, como a bailarina se sentia diante de si mesma antes de trabalhar com Klauss Vianna, como se estivesse apartada de si. Corpo e pensamento em instâncias separadas.

Digestões através das quais afirmam-se as questões odontológicas nas artes a vibrar um modo antropofágico de criação que não limita os processos de composição a experiências “sensoriaizinhas” e nem a uma *baixa antropofagia*. Não se trata apenas de sentir, mas de dar vazão às sensações, de mergulhar e liberar suas porções vibráteis. É de corpos mobilizados por essas potências inventivas, capazes de atravessar experiências subjéteis – as quais se voltam contra si mesmas –, que fazem correr uma força magnética à flor da pele e se colocam disponíveis para ferver, vaporizar e cozinhar seus corpos no caldeirão antropofágico aquecido nesse estudo. Tais corpos estão por diversas partes dessa *selva*, fazendo proliferar estados criadores e, sobretudo, os paradoxos. Nem sempre é possível reconhecê-los. Porém, diversos banquetes estão assegurados quando os corpos potentes fazem frente aos corpos pacificados, emoldurados, reclusos a lógicas de percepção dadas *a priori*.

É preciso ‘alter-ar’ as perspectivas, eliminar enquadramentos, raspar aprisionamentos perceptivos que conduzam a mitos, dramas, história, cultura, linguagem. Um exercício de se sentir sem categoria no mundo, a exemplo de Lygia Clark, e até mesmo de Oswald de Andrade, cuja proposição antropofágica ainda confunde e causa desconfortos, releituras fáceis e falsos nacionalismos e ufanismos que, de longe, são sua tônica. Diante de investigações artísticas permeadas por um modo antropofágico de criação, corpos potentes e selvagens foram capturados. Um banquete antropofágico anuncia-se para o próximo capítulo. Dentes, carnes, sabores, saberes. Quem captura quem? Quem devora quem? Quem antropofagiza quem? Fogo aceso, o caldeirão levanta fervura.

⁷⁴ Mariana Muniz, bailarina, coreógrafa e atriz. Entrevista realizada em 24 de Abril de 2014, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

capítulo 3



3. SÓ A ANTROPOFAGIA NOS UNE:

Modos antropofágicos de criar: sensações em devoração

Boca, antro da língua, peça sobressalente que impulsiona desde o ar até a palavra comprimida, cobra no ato do amor, que procura o avesso no parceiro, perdigueiro do faro preso por forte corrente de tensões que não a deixam submergir no outro. A boca que devora para o estômago, para o cérebro, para o amor. (...) Boca, fronteira onde se esconde a palavra, o desejo, a fome (...). Boca que é o abraço da realidade, que come o espaço do mundo, que expele o tédio no bocejar que é modulado e nele expresso (...). Boca que sopra, chaminé de fábrica, de fogão, de vulcão, de navio, consequência do forno que a alimenta e a faz soltar rugidos de feras, boca de fera, coração em carne viva, impulsionado pela fome.
Lygia Clark, em trechos do texto *Breviário sobre o corpo*

► Mídia 20.

Tempero do capítulo:
sensorialidades editadas
pela pesquisadora.
Disponível em
<http://bit.ly/sensorialidades>

Nus. Nus em diferentes tempos e lugares. Despídos. De quê? José Celso Martinez Corrêa, diretor teatral brasileiro, século XXI. Friedrich Nietzsche, filósofo alemão, século XIX. Índios de uma tribo sem nome, em extinção, em Corumbiara, Rondônia, norte do Brasil, território de constantes massacres aos povos originários da *terra brasilis*, fins do século XX. Manifesto Antropófago, Oswald de Andrade, início do século XX. Antropos: homem. Phagos: comer. Antropófagos: humanos nus que comem outros humanos, vestidos ou não. Humanos, ou animais que se transmutam na pele humana? Por que o humano seria uma categoria à parte dos animais? Quem devora quem? *Tupy, or not tupy?* Tupy... tupy... Nu... Nu..., ecoa aos ventos José Celso, despido, com uma cabeça de minotauro prateada empunhada ao alto, em um teatro de arena na Grécia. *O homem europeu falou demais. É preciso ouvir o homem nu*, diz em *poemalquimia* o antropófago escritor que, além dos manifestos da Poesia Pau-Brasil e Antropófago, apontou o *Erro de Português: Quando o português chegou / Debaixo de uma bruta chuva / Vestiu o índio / Que pena! / Fosse uma manhã de sol / O índio tinha despido / O português* (Andrade, 2011, p. 316; Fonseca, 2007, p. 307).

Tal fala nua que se manifesta em sonhos, em uma arquitetura sonora de ecos, no Carnaval, no canto, na dança, nos sons guturais, nos pés em chão de terra. É preciso ir ao bárbaro, sem necessidade de voltar a ele. No tempo presente, o *bárbaro tecnizado*.

Não há retorno, resgate, recuperação. Há variações de um corpo selvagem. Fantasia e realidade. Pensamento em estado selvagem, destaca o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, dos estudos de Claude Lévi-Strauss.

O “pensamento selvagem” não é o pensamento dos “selvagens” ou dos “primitivos” (em oposição ao “pensamento ocidental”), mas o pensamento **em estado selvagem**, isto é, o **pensamento humano em seu livre exercício**, um exercício ainda não-domesticado em vista da obtenção de um rendimento (Viveiros de Castro, 2009, s/p; Viveiros de Castro *apud* Azevedo, 2016, p. 34 – grifos meus).

Quando um humano europeu se cala e se despe e cala e despe nele o antropocêntrico europeu, um diálogo *com* porcos, um estado selvagem, se torna possível, até mesmo em solo dito civilizado. Humanos e porcos, porcos e humanos, humanos-porcos, porcos-humanos. Numa tarde, no sul da França, dois filósofos a passear em silêncio: o francês Félix Guattari e o húngaro-brasileiro Peter Pál Pelbart. Diante de um chiqueiro, um deles começa a grunhir e, ao final, todos os viventes encontraram uma linguagem para dialogar, permeada de risadas a irromper a dificuldade de fala instalada entre humanos. “No dia seguinte fui embora, intrigado. Eu me dizia que um pensador tem o direito de ficar catatônico, de virar morto, de grunhir de vez em quando, se é isso que lhe dá na telha”, concluiu Pelbart (2003, p. 162).

Segundo o filósofo, Deleuze afirma que um escritor deve se dirigir ao animal que existe dentro do humano, para convocar nele forças inumanas que o habitam e subjazem à sua forma humana. “Dar escritura às forças inumanas que nos rodeiam não significa almejar a uma comunhão romântica com a natureza, mas contestar a separação tradicional natureza/cultura” (Pelbart, 2003, p. 156). Afinal, há um histórico esforço em separar o homem dos viventes, tanto da fauna como da flora. As consequências estão por toda parte, como humanos desprovidos, descolados e doentes do espírito, já disse o pajé Takumá, outrora nesse estudo. Além de um ataque sem fim à natureza em todo o planeta, tema recente do debate *Questões indígenas: ecologia, terra e saberes ameríndios*, realizado em maio de 2017, no Teatro Maria Matos, em Lisboa (Portugal). O que podem os pajés, xamãs e artistas que interligam mundos diante desse humano vestido?

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e mundo exterior. Nietzsche nu. Seria ao humano que há no animal e ao animal que há no humano que fez o filósofo alemão abraçar um cavalo que era açoitado brutalmente, nas ruas de Turim (Itália) (Danowski e Viveiros de Castro, 2014)? Que estado selvagem possibilitou esse abraço entre viventes sem hesitações, mediações e quaisquer convenções sociais e culturais? Seria um estado dionisíaco, um impulso que emergiu da Grécia de Baco, deus que, segundo Oswald de Andrade, é pai do Rei Momo, figura do Carnaval brasileiro? Entendem os carnavalescos mais da Grécia do que os gregos, como sugere o diretor

teatral José Celso? Para o artista, Nietzsche, em sua obra, “pirou” Dionísio, extrapolando em filosofia e vida sua potência inventiva. *Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval*. Deviria em Nietzsche um selvagem, um índio? O filósofo, que acreditaria num deus que soubesse dançar, afirma não haver separação entre corpo e espírito, pois o espírito é sangue e, ainda, estômago, confirma por meio de Zaratustra: “Porque na verdade, meus irmãos, o espírito é um estômago!” (Nietzsche, 2005, p. 246). Teria ele inclinações antropófagas, como seu apreciador Oswald de Andrade, o qual ecoa muitas das ideias do filósofo alemão e com ele compartilha um pensamento que se faz *no estômago*?

Sugere Nietzsche em *Humano, demasiado humano*: “Visitar, em especial, as assim chamadas populações selvagens e semisselvagens, ali onde o homem despiu a roupa de Europa ou ainda não a vestiu” (Nietzsche *apud* Azevedo, 2016, p. 191). “Afinal de contas é muito bom a gente ser índio”, diz o cantor brasileiro Belchior, em entrevista realizada em 1974¹, duas décadas depois da morte do escritor antropófago Oswald de Andrade. “Nós somos negros, mulatos, índios”, afirma, em 1970, o cineasta Glauber Rocha². Estariam esses humanos despídos das vestes que fazem a mediação entre corpo e mundo? Entre sentir e saber? Evocam, suas obras, *sensorialidades antropófagas*? Nem popular nem erudito, nem norte, nem sul, nem um espírito que se conceba sem corpo. *Cosmos parte do eu. Instinto Caraíba. Revolução Caraíba*.

“Desculpe-me camarada por interromper a sua luta de classes tão importante. Mas, qual é a direção do cinema político?”, pergunta, em francês, uma mulher que se aproxima do diretor do Cinema Novo, Glauber Rocha. Numa encruzilhada a céu aberto, caminhos traçados em chão de terra, o cineasta, de braços abertos, nos dedos das duas mãos o símbolo *hippie* de “paz e amor” como antenas voltadas para o mundo, a cantar repetidas vezes o refrão “é preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte”, trecho da música *Divino maravilhoso*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil (1968), que marca a produção artística da Tropicália no Brasil de fins dos anos 1960, na emergência da face mais dura da ditadura militar³ e do ressurgimento da antropofagia oswaldiana nas artes. A cena é do filme *Vento do leste (Le vent d’est)*, do cineasta francês Jean-Luc Godard, gravado em 1969. Glauber Rocha, como ator, responde à pergunta, primeiro apontando à direita e à frente: “Para lá é o cinema desconhecido, o cinema da aventura”; em seguida,

¹ Entrevista com o cantor Belchior, no programa *MPB Especial*, veiculado pela TV Cultura em 02 de Outubro de 1974. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=94-rOEVnyDg>. Consultado a 27 de Maio de 2017.

² Compilação de falas de Glauber Rocha, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=28ZpF-78RNs>. Consultado a 12 de Junho de 2017.

³ O movimento Tropicália teve seu nome propositadamente derivado da obra homônima do artista plástico Hélio Oiticica. O interesse dos músicos que integravam esse coletivo era mesclar a diversidade sonora da tradição popular brasileira com elementos da cultura jovem mundial, como o rock, a psicodelia e a guitarra elétrica, entre 1967 e 1968. Participaram desse coletivo os cantores-compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil, a cantora Gal Costa, o cantor-compositor Tom Zé, a banda Mutantes, e o maestro Rogério Duprat. A cantora Nara Leão e os letristas José Carlos Capinan e Torquato Neto completaram o grupo, que teve também o artista gráfico, compositor e poeta Rogério Duarte como um de seus principais mentores intelectuais.

apontando à esquerda e atrás, diz: “Para aqui é o cinema do terceiro mundo. É um cinema perigoso, divino e maravilhoso”⁴ (Veloso, 2012).

Sem pele, com a carne exposta – é como o antropólogo Darcy Ribeiro descreve Glauber Rocha, ao discursar em seu enterro, no Rio de Janeiro, em 22 de agosto de 1981. Ele lembra que o cineasta um dia chorava pela dor de todos os brasileiros, pela estupidez e mediocridade política, pela existência da tortura, da brutalidade, da fome – um artista que sente a dor do mundo, tal como a bailarina Érica Tessarolo em seu último trabalho junto à Companhia Perdida. Portanto, seus filmes, segundo o antropólogo, eram lamentos, gritos, berros⁵. Um cinema visceral, nervoso, sensorial, em transe. Vivendo num pêndulo inconstante entre a esperança e o desespero, loucura e lucidez, seus filmes foram feitos para serem ouvidos e sentidos. Diz Oswald de Andrade em uma de suas célebres frases: “a gente escreve o que ouve, nunca o que houve”. Talvez daí decorra o fato do cineasta preferir, por vezes, gesticular para dar o teor de uma cena, ao invés de explicar como ela deve ser encenada, tal como relata o ator de *Terra em transe*, Francisco Milani. Ouvir pelos sentidos. Escuta do corpo, para Klauss Vianna e Jussara Miller.

Consagrado e premiado internacionalmente por criações cinematográficas marcadas por sua verve política e provocativa, como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1968), Glauber Rocha mergulha num viés sensorial sem precedentes. Nos cinco anos finais de vida, na produção da última obra, *A Idade da Terra* (1980), o cineasta era visto andando nu, pintando-se de índio e quebrando todos os esquemas, segundo o diplomata e articulista Antonio Carrilho⁶. O filme-manifesto é radicalmente antropofágico, dadas as misturas de temas, imagens, cosmogonias, com um Cristo católico em meio ao sincretismo religioso brasileiro, além do modo como gravou e editou as cenas. A exibição do filme no Festival de Veneza foi considerada um fracasso, pois a sala esvaziou antes da sua finalização. Indignado pela falta de acolhida do público e da crítica, sobretudo a italiana, fez uma passeata de um único homem, pelas ruas da ilha de Lido (Veneza/Itália), gritando ao vento sua indignação, com sua voz grave e impositiva, tendo como plateia dezenas de jornalistas de todo o mundo. Logo após o ato, em entrevista gravada à imprensa brasileira, não exibida, ele assim analisa sua última produção:

Segundo as repercussões aqui na Europa, nos jornais mais importantes da Europa, trata-se de um filme delirante, paranoico, visionário, além dos limites do cinema ocidental europeu ou norte-americano. Trata-se de um filme louco. Trata-se de um filme sem pé nem cabeça. Trata-se de um filme com adjetivos infinitos. Eu, aliás, estou surpreso

⁴ Trecho do filme *Le vent d'est* (1970), do cineasta francês Jean Luc-Godard. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oJZPb6Wx7Wk>. Consultado a 26 de Junho de 2017.

⁵ Darcy Ribeiro, antropólogo, em fala proferida no enterro do cineasta Glauber Rocha. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7FK9HOFXn0g>. Consultado a 11 de Junho de 2017.

⁶ Depoimento de Antonio Carrilho no documentário de Silvio Tendler (Diretor). *Glauber, o filme – Labirinto do Brasil* (2003). Rio de Janeiro: Caliban Produções Cinematográficas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O1m0YQFrt5g>. Consultado a 11 de Junho de 2017.

com os inúmeros adjetivos que se podem colocar num filme. O filme realmente não tem nenhuma história. O filme é um barato audiovisual que fala do Brasil, do Brasil de todos os tempos e de todas as eras. E é um poema, não é um teatro, não é um romance, então não conta uma história do jeito que se conhece. Como é tudo invertido, as pessoas ficam assim. Quer dizer, o filme é isso aí. Mas é para ver e ouvir. Não dá para contar, porque não tem o que contar. Cinema é para ver e é para ouvir. (...) Eu não faço um cinema convencional, quer dizer, o meu tipo de filme é uma coisa que sai de um outro espaço e não obedece muito as leis da dramaturgia convencional. De forma que as pessoas ficam chocadas. (...) Disseram que o filme era louco, incompreensível, que eu tinha deixado de ser marxista para virar cristão e que então que a minha visão do mundo já não estava mais comprometida, disseram que eu tinha traído os princípios revolucionários. Quer dizer, me atacaram ideologicamente querendo me imputar responsabilidades políticas, quer dizer, e foram incapazes de entender o sentido, a novidade formal do filme, porque são ignorantes. (...) E meu filme coloca a perspectiva além da política, para a filosofia. Foi aí que eu disse: "olha, é um filme filosófico". Eles acham que o cineasta não pode ser filósofo⁷.

Com um fluxo de imagens que vai por caminhos incontroláveis, Glauber Rocha acredita que o manejo da linguagem cinematográfica extravasa de tal maneira que a sua poética explode qualquer possibilidade de categorização e análise crítica. Em um programa que fazia na TV Tupy, nos anos 1970, diz ser o Brasil uma nação sem gravata, afirma os rituais da Macumba como cultura brasileira em contraposição à ópera e diz ser preciso a descoberta de um outro país para além do traço imperialista de domínio econômico⁸. Seria sua porção indígena, negra, mestiça? O diretor irrita, desconcerta e confunde seus atores para acionar neles estados de corpo em descontrole que considera interessantes para a produção de seus filmes, como recorda o ator Paulo Autran, protagonista de *Terra em transe*. Boa parte de sua obra segue o ritmo dos batuques do Candomblé, como se as cenas remetessem a um terreiro, num universo onírico, independente do local de gravação, se cidades, jardins, casas, bares, uma redação de jornal. Há depoimentos que dizem ser ele o principal protagonista de suas criações, pois dirige como se estivesse ele mesmo em atuação. Como criador, tem uma vitalidade anárquica, vivendo entre o sonho e a realidade, numa plenitude surpreendente de delírios cheios de razão e intuição. Um estado selvagem?

Que estado de corpo é esse que mergulha Glauber Rocha? Que sensorialidade emerge em seus processos de criação? Seria uma intensidade da mesma natureza com que a mãe de santo do Candomblé de Campinas (São Paulo/Brasil) percebeu a força de lança no ator Carlos Simioni, numa encenação teatral? A mesma vibração que os pais e mães de santo do Candomblé de Salvador (Bahia/Brasil) sentiram no fotógrafo francês, radicado na Bahia, Pierre Verger e no músico brasileiro Vinícius de Moraes, respeitando-os como pessoas dotadas de divindades? Seria essa vitalidade anárquica semelhante a

⁷ Entrevista (não exibida) de Glauber Rocha, no Festival de Veneza, 1980, ao jornalista da Rede Globo, Luis Fernando Silva Pinto. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EV04KyhMhj0>. Consultado a 11 de Junho de 2017.

⁸ Compilação de falas de Glauber Rocha, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=28ZpF-78RNs>. Consultado a 12 de Junho de 2017.

que fez com que o filósofo Nietzsche abraçasse e protegesse, com o próprio corpo, um cavalo, e dançar nu em seu quarto a entoar sons guturais? Um estado de corpo a fabular fora da linguagem, como o diálogo que traçaram *com* porcos, os filósofos Félix Guattari e Peter Pál Pelbart, num dia em que lhes faltavam palavras para comunicarem-se entre si? Será esse estado de sintonia com o mundo o mesmo que perpassa os animais (à exceção do animal humano vestido) que captam a iminência de um tsunami e fogem a tempo de sobreviverem?

Os criadores, ou as pessoas que são tomadas pelos estados de criação e de fabulação, me parecem coadunarem-se com forças do mundo, as quais um projeto civilizatório esforça-se para anular. Há qualquer coisa que sobrevive às insistentes colonizações da percepção e que está para além da linguagem, dos códigos, das convenções culturais. Talvez por isso a insistência de Hélio Oiticica em rejeitar qualquer ritual, e, tal como Lygia Clark, não se ater a dramaticidades, historicidades, dados culturais, mitos ou preciosidades estéticas e proporem um *estado de arte sem arte*. Não se trata apenas da morte do plano, mas também de fazer o luto da institucionalização da arte, da igreja e do museu, segundo a artista plástica, em consonância com Nietzsche. Uma outra sensibilidade move-se numa camada sensorial, quando o corpo se deixa afetar pelo mundo. Seria uma dimensão selvagem de si mesmo? Intuição? *Instinto Caraíba*?

No sul do hemisfério residiria um sul do corpo? Um corpo nu em relação direta com o mundo, com as divindades, com estados selvagens, com estados de arte sem arte, corpos em fabulação? Seriam indícios de um modo antropofágico de acessar um estado criador? Seriam esses os estados e as experiências atravessados por Juliana Moraes e pelas bailarinas da Companhia Perdida, no processo das *sensorimemórias*? Seriam do universo das *sensorialidades antropofágicas* as criações de Juliana Moraes? Mas, afinal, quais os contornos de uma *sensorialidade antropofágica*? Que sentido faria, nos tempos que vibram em nossos corpos, deixar-se atravessar pela noção de antropofagia proposta por Oswald de Andrade aos artistas e que ressoam em Lygia Clark, Hélio Oiticica, Glauber Rocha, José Celso Martinez Corrêa e nos Tropicalistas?

Antropófago indigesto, nas palavras do cantor Caetano Veloso (2012), o escritor transitou pela Europa de antes e de entre guerras, conviveu intimamente com os artistas mais proeminentes da vanguarda artística, mas não se dobrou a um primitivismo que, segundo ele, foi exotizado pelos modernistas europeus. A eles indagava: “Para onde se voltam, na verdade, os espíritos-arautos do Velho Mundo? (...) Como explicar a alegria mórbida com que a Europa acolhe e aplaude o africaníssimo bodum de Josephine Baker? A volta, meu amigo... a ânsia de se redescobrir” (Andrade, 2009, pp. 69-70). Apesar de propalar uma *poesia de exportação*, no Manifesto da Poesia Pau-Brasil, num país cujo nome é o de uma matéria-prima comercializada, Oswald de Andrade não é defensor de um Brasil

nacionalista, com valores ufanistas, muito embora alguns de seus parceiros de produção artística e literária tenham feito essa escolha, razão pela qual esse traço ainda lhe resvale.

Inquieto, desestabilizador, irreverente, capaz de perder um amigo mas não a piada, alcunhou alguns dos críticos de suas ideias por ‘Tristinho de Ataúde’ (Tristão de Athayde) e ‘Aranha sem graça’ (Graça Aranha), o que lhe rendeu, ainda em vida, o ostracismo e pichações públicas de não passar de um “menino rico mimado”, “*enfant terrible*”, “um homem que só sabe destruir”, “um escritor sem convicções”, um “iconoclasta sem entranhas”, colocando no esquecimento a profusão criativa e a força de seu pensamento que moveu e ainda move gerações. Parte dessas críticas foram reafirmadas logo após sua morte até mesmo por quem ganhou espaços na cena artística e intelectual pela ação catalisadora do escritor.

Candidatou-se, sem sucesso, duas vezes para a Academia Brasileira de Letras, e outras duas vezes, também sem aprovação, ao cargo de professor da Universidade de São Paulo. A última delas, com a instigante e fundamentada tese *A crise da filosofia messiânica*, escrita poucos anos antes de sua morte, na qual reafirma, em idade madura, a atualidade da antropofagia. Sua produção o consagra, atualmente, como o único filósofo de uma filosofia brasileira. Sua loucura criativa é semelhante à de Glauber Rocha. “Glauber era Oswald”, atesta Caetano Veloso (2012, p. 68). A máxima parece valer para Hélio Oiticica. Glauboswaldica, Oswaldhéliorocha, Hélioglauboswald⁹. *A alegria é a prova dos nove*.

O escritor começou a carreira como repórter e redator do impresso *Diário Popular*, em 1909, fazendo cobertura da programação de cinemas e teatros e noticiando acontecimentos, através da coluna *Teatro e salões*. Com ajuda financeira da família, funda o semanário *O Pirralho*, o qual dirigiu entre 1911 e 1917, tendo como linha editorial a necessidade de arejar a cultura brasileira, tratando de temas como a chegada dos imigrantes e seus diversos sotaques, sobretudo europeus, também abre espaço para as nuances do dialeto caipira, das cidades vizinhas à capital paulista, e as mudanças na entonação do português pela influência de termos italianos e alemães, como uma edição dedicada ao “Xornal Alemong” e o poema “Os meus otto anno” de Juó Bananére. Humor, irreverência, atenção ao ambiente cultural de sua época são ingredientes dessas primeiras investidas na escrita.

Entre fevereiro e setembro de 1912, Oswald de Andrade faz uma intensa viagem por diferentes países da Europa. Na volta ao Brasil, influenciado pelo Manifesto Futurista de Marinetti, posiciona-se contra a métrica e a rima. Com temperamento efusivo e ávido por

⁹ A junção de nomes é uma brincadeira criada por Mário de Andrade para o casal Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, a quem chamava Tarsiwald, o que se estendeu aos amigos, resultando em MariOswald. Já aqui um princípio de devoração.

novidades, aglutina em torno de si artistas, pensadores e até empresários interessados pela modernidade. Esse grupo realiza, em 1922 – no Centenário da Independência do Brasil em relação à Portugal –, a Semana de Arte Moderna, no Theatro Municipal de São Paulo, com exposições, conferências e concertos. O interesse era em renovar a produção artística brasileira, desafiando a linguagem erudita e a submissão a modelos europeus. Tratava-se, então, de delimitar uma possível independência em termos artísticos e culturais.

Falava-se em primitivismo, mas ainda não em antropofagia, embora a ideia estivesse no ar, uma década antes. Curiosamente, na edição de 31 de Agosto de 1912, o impresso do escritor trouxe a manchete trocista: “ “O Pirralho” Antropophago / Os astrônomos europeus que vêm observar o eclipse solar desejam saber se aqui ainda há índios. (Dos Jornaes)” (Fonseca, 2007, p. 206). Somente em 1927, num jantar entre amigos, e com a então esposa Tarsila do Amaral, artista plástica, o tema emerge com força. No cardápio rãs, e, para abrir o apetite, Oswald de Andrade faz um animado discurso citando autores imaginários, uma certa teoria dos homúnculos, passando pelas rãs que seriam da linha evolutiva do homem, quando a artista interveio: “estamos sendo agora uns... quase antropófagos”. A brincadeira evocou o mercenário holandês Hans Staden em uma célebre frase, que teria dito quando foi capturado pelos Tupinambás, “lá vem a comida pulando”. Desse jogo de ideias, dias mais tarde, no início do ano de 1928, Tarsila do Amaral pintou o quadro *Abaporu* – no tupi guarani, *aba* é homem e *poru* o que come. Está lançado o movimento da Antropofagia e o seu manifesto, publicado e ilustrado com a obra da artista (Bopp, 2008; Fonseca, 2007).

Por que a antropofagia de Oswald de Andrade segue ainda tão atual, depois de ter gerado tanto interesse nos artistas concretos, neoconcretos e tropicalistas que o redescobriram nos anos 1960? Antropofagia como tema ou como procedimento? O que tem seus princípios a ver com dança e processos de criação? De que maneiras o universo ameríndio pode potencializar a noção de uma *sensorialidade antropofágica*? Sensorialidade e antropofagia são duas palavras que, tal como Oswald de Andrade, são controversas e podem despertar paixões e fazer toda uma constelação se resumir a clichês: natureza, inconsciente, espírito, mente, razão e emoção, selvagem, primitivo, intuitivo, sul do hemisfério, sul da cena, Brasil, brasilidade, corpo brasileiro, nacionalismo, dança contemporânea. Essa escrita deseja proliferar paradoxos, na expectativa de estar imunizada por uma *vacina antropofágica*, pois quer afirmar *a existência palpável da vida*, na qual *só não há determinismo onde há mistério*. Ponte entre mundos, as *sensorialidades antropofágicas* se alimentam e são, também, alimento para se pensar em modos potentes de criação em dança na contemporaneidade das artes.

O ritual antropofágico já começou. Um certo transe se faz em escrita, as temporalidades se cruzam a todo instante, provocando vertigens, curiosidades e apetite devorativo. A performatividade dos artistas capturados na *selva selvagem* – seriam xamãs? animais ocultos em outras carnes? – invocam humanos, inumanos, divindades, energias, corpos vibráteis. É preciso experimentar o experimental, ao modo de Hélio Oiticica. Para tanto, essa composição textual é fatiada em dois cortes.



Théodore de Bry

Figura 49 – Gravura de Théodore de Bry de um ritual antropofágico. Imagem usada em homenagem aos 60 anos de Oswald de Andrade, no Ano 396 da deglutição do bispo Sardinha, impressa no livro *Antropofagia hoje?* (Ruffinelli e Rocha, 2011, p. 5).

O primeiro pedaço rende algumas dentadas. A primeira mordida é dada no (ou pelo?) antropófago Oswald de Andrade, para que se possa saborear os temperos que dão consistência à antropofagia que o move, em contraposição às *baixas antropofagias* que o rodeiam. O escritor é colocado em relação às cosmogonias ameríndias. Um dos temperos está na diferença entre os rituais de sacrifício pagãos que subjagam a vítima, a exemplo da temática de *Sacre du Printemps* (*Sagração da primavera*), coreografada por Vaslav Nijinsky, em 1913, e o ritual da antropofagia entre os ameríndios, no qual é preciso admirar e compartilhar das virtudes do ente a ser devorado. Que corpos estão em

questão e que modo de sacrifício é posto em causa? Outro tempero está nas variações de um corpo selvagem, nos saberes encarnados. Uma outra dentada é dada nas relações entre xamanismo, performatividades, epistemologias do sul, sul da cena, sul do corpo.

O pedaço final tem como foco demarcar a antropofagia oswaldiana como um princípio estético-corporal e seu modo antropofágico de criação. São traçadas relações com a sensorialidade, desenhada pelo calor das criações em estudo, nas artes do corpo, para fazer emergir aquilo que era apenas uma hipótese: as *sensorialidades antropofágicas*. Em devoração a fatia de carne na qual a dança se faz por sensações, por vibrações, por corpos em estado selvagem a mobilizar um modo antropofágico de criar fora da linguagem, a friccionar métodos, estilos, técnicas, metodologias, assim como histórias, culturas, mitologias, representações e interpretações. Criações cujos procedimentos fazem variar percepções em torno das noções de composição coreográfica, dramaturgia e performatividade. Vagar, variar e compor com as *sensorialidades antropofágicas*. Carne servida.

Se o ritual no qual homens comem homens intriga, cito um trecho da *Carta Oceano* de Oswald de Andrade no qual o escritor deglute um diálogo entre Hans Staden e os Tupinambás, para recontar antropofagicamente, em sotaque literário indígena, o encontro em *terra brasilis*: “Até agora brasileiro escritor vindo Europa limitava-se fazer papel Hans Staden artilheiro Bertioga caiu preso Tupinambás século 16 apavorado antropophagia aconselhava não comerem gente. Morubichaba respondia: – Não amole é gostoso” (Andrade *apud* Fonseca, 2007, p. 168).

Bom apetite!

3.1 A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria

– Antropófagos, xamãs, loucos e artistas: saberes do sul nas artes do corpo?

O que é antropofagia? Por que a antropofagia? Qual é a senha antropofágica? Como surge essa noção na arte brasileira? Oswald de Andrade passou sua vida – basta acompanhar as entrevistas que concedeu entre 1925 e 1954, ano de sua morte (Andrade, 2009) – ensaiando possibilidades de que seus interlocutores, e até mesmo parceiros, percebessem que não há definições, motivações deterministas e nem uma ideia específica que torne teoricamente palpável “a” antropofagia. Simplesmente porque o antropólogo escritor não propôs, aos artistas e intelectuais brasileiros, um pensamento sobre antropofagia, e sim um *modo de poetizar que seja antropofágico*. Para além de se fixar em *o que é* a antropofagia, interessava a ele *o que se pode fazer com a antropofagia*, ou seja, criar antropofagicamente, na arte e na vida. Como poucos, Oswald de Andrade foi ao primitivo, sem voltar a ele, para captar, impetuosamente, uma outra percepção de mundo, outra cosmogonia, outro modo de se conectar com a realidade e de experimentar com as referências e o modo de pensar e viver *do outro*. Eis alguns contornos da antropofagia dados por Oswald de Andrade, em entrevista ao impresso *O Jornal*, do Rio de Janeiro, em 18 de Maio de 1928, por ocasião do lançamento do Manifesto Antropólogo:

Definir a Antropofagia (*Anthropophagia*) não é coisa fácil. Toda a definição é imprecisa. Nós nos utilizamos, atualmente, de um idioma gasto, decrepito, pobre de onomatopeia, idioma deturpado pelo vaivém do tempo, afastado de uma íntima e natural comunhão cósmica entre os elementos expressivos e o significado real do que interpretam. A expressão, assim, não é bem a fotografia do nosso pensamento; é, quando muito, a tinta de tela impressionista, em que tentamos reproduzir as nossas emoções. Mas, experimentemos: A Antropofagia é o culto à estética instintiva da Terra Nova. Outra: É a redução, a cacarecos, dos ídolos importados, para a ascensão dos totens raciais. Mais outra: É a própria terra da América, o próprio limo fecundo, filtrando e se expressando através dos temperamentos vassallos de seus artistas. Estas, as definições que consigo construir, no momento. Definições de emergência, secas como o martini que tomamos, e que surpreendem apenas um flanco do assunto (Andrade, 2009, p. 65).

Em entrevista ao jornal artístico e literário de Paris, *Les Nouvelles Littéraires*, a 14 de Julho de 1928, Oswald de Andrade foi apresentado como “extrema vanguarda das forças literárias brasileiras. Como todo abridor de picadas, é audacioso, irônico, duro, preciso”. O escritor assim definiu a antropofagia: “O ato de devorar o inimigo vencido para que as suas virtudes se transmitam a nós. Uma comunhão. Nós absorvemos o *Tabu* para transformar em *Totem*: o inimigo sagrado que é necessário transformar em amigo” (Andrade, 2009, p. 73). Novamente, em *O Jornal*, a 01 de Setembro de 1929, o antropólogo diz: “O movimento que vitaliza o Brasil é o que chamei de Antropofagia” (Andrade, 2009, p. 77). E, um pouco adiante, na mesma publicação:

A Antropofagia é uma revolução de princípios, de roteiro, de identificação. O homem por uma fatalidade que eu chamo de “lei de constância antropofágica” sempre foi o animal devorante. Mas as religiões de salvação o desidentificaram, levando-os aos piores desvios (catolicismos, teosofia, puritanismo, comunismo ideológico). (...) o ciclo primitivista é invencível. Nós, brasileiros, oferecemos a chave que o mundo cegamente procura: a Antropofagia” (Andrade, 2009, pp. 78-79).

Em 02 de Maio de 1950, aos 60 anos, 22 anos depois de publicar seu Manifesto Antropófago, Oswald de Andrade, mais maduro e não menos devorador, assim responde à questão, ao impresso *Trópico*, de São Paulo:

Está cada vez mais evidenciado que a **Antropofagia é a terapêutica social do mundo moderno**. (...) a Antropofagia é a volta, tecnizada ao primitivo, e a Idade de Ouro¹⁰ será por nós alcançada quando nos comprometermos e seguirmos mais de perto as sociedades primitivas, onde havia o matriarcado e não havia o Estado (Andrade, 2009, pp. 283-284 – grifos meus).

Seria a *terapêutica para os tempos desprovidos de poesia*, como Suely Rolnik destaca a criação de Lygia Clark, sobretudo as experimentações com a *Estruturação do self*, sua fase mais antropofágica e cujos princípios mobilizaram a pesquisa das *sensorimemórias* pelas bailarinas da Companhia Perdida? Para Viveiros de Castro, o Manifesto Antropófago é “texto fundacional para a sensibilidade cultural contemporânea, tanto “aqui dentro” como, cada vez mais, “lá fora”” (Azevedo, 2016, p. 11), por tratar de um ‘antropófago manifesto’. Segundo o antropólogo, a publicação não se limita a um manifesto como grito de guerra, chamada à luta ou palavra de ordem, a exemplo do Manifesto Comunista – e até mesmo do tom de manifestos das vanguardas modernistas. As questões a serem subvertidas extrapolam a exploração nas relações de trabalho para colocar em causa a própria existência do trabalho, como está dado em sociedades dominantes calcadas na propriedade privada, na sujeição da força de outros, com finalidades de concentração de renda de poucos, numa lógica escravocrata, patriarcal, messiânica, repleta de complexos e culpas, enfim, uma civilização de homens vestidos que se impressionaram com “as vergonhas” exibidas pelos índios. Portanto, o texto de Oswald de Andrade diz respeito à explicitação de um antropófago, configurando-se muito mais como a escrita de um “antropófago manifesto”.

Viveiros de Castro entende a *descida antropofágica* – proposta pelo coletivo de poetas e pensadores que compõem a Revista de Antropofagia, lançada em 1928 e encerrada em 1929 – como a possibilidade de fazer emergir e se manifestar o que está latente no “(in)consciente cultural humano” (Azevedo, 2016, p. 15). O Manifesto Antropófago propõe, para ele, a “subida” de um consciente antropofágico, dionisíaco e matriarcal. Algo que me parece muito semelhante ao que já disse José Gil, segundo o qual “um corpo

¹⁰ Oswald de Andrade, em seus escritos, faz uma diferenciação entre a Idade **do** Ouro, relativa à exploração de recursos naturais durante a colonização do Brasil, e a Idade **de** Ouro, ligada ao modo antropofágico de viver e estar no mundo.

abre-se quando o inconsciente sobre à consciência” (Gil, 2006, p. 65). Essa subida, para o filósofo, se dá por meio de mobilizações do próprio corpo. Em Lygia Clark, os corpos vibráteis somente liberam as *fantasmáticas*, e o potencial de criação, quando há, simultaneamente, a abertura sensorial na relação direta com a abertura psíquica. Juliana Moraes lembra que, quando esse fenômeno se dá, o corpo dissolve fronteiras, passa a operar como campo de forças e não mais entre formas com limites precisos (Moraes, 2012d). Para Artaud, o corpo é matéria desmaterializada, inconsciente do inconsciente ou a única consciência do inconsciente (Uno, 2012).

São muitas as camadas do manifesto de Oswald de Andrade. A ênfase está na afirmação de uma proposição antropofágica cuja perspectiva é corporal, porquanto está alinhada às leis cósmicas como a lei da gravidade, a qual garante a todos a posse de um pedaço do planeta enquanto vivente, como pontua o escritor. *Só a antropofagia nos une*. Para afirmar o corpo, o poeta se posiciona contra todos os “ismos”, sobretudo os ‘imperialismos’ de toda ordem. Através de Nietzsche, ele questiona radicalmente o logocentrismo, o antropocentrismo, o cristianismo, o capitalismo e quaisquer outros “ismos”, inclusive das vanguardas modernistas europeias. Segundo o antropófago:

Tendo estado na Europa em 1912 e depois de 1922, eu senti, em contato com os homens de pensamento, sobretudo franceses, entre os quais Cocteau, Cendrars, Jules Romains, Valéry Larbaud, que foram meus amigos, a inquietação que dominava o mundo das letras e das artes. Trouxe para cá essa vontade de renovação que grassava intensamente na Europa e procurei atrair os intelectuais não empedernidos nas velhas correntes estéticas para um movimento sério que nos conduzisse para novos rumos. E devo dizer mais: que, embora intimamente ligados ao pensamento francês dominante, **instalamos aqui uma revolução estética que se pode chamar de colateral do movimento francês, porquanto teve seus rumos originais**. Quando cheguei da Europa, me perguntavam se eu seria futurista, surrealista, dadaísta ou que outra denominação me calhasse aos anseios renovadores. Não fui nada disso, **procurei uma geografia para os seus rumos estéticos**, que foi precisamente o Primitivismo. Veio daí Pau Brasil¹¹ a que se filiam o *Clã do jabuti*, o *Macunaíma* de Mário de Andrade e *Cobra Norato* de Raul Bopp. A Antropofagia veio depois (Andrade, 2009, pp. 398-399 – grifos meus).

Ao chorrilho de ismos, que recebíamos mensalmente, vamos opor este último e único: poderíamos dar-lhe também um sufixo em ismo: naturalismo, primitivismo, eternismo, trogloditismo, etc. Preferimos, entretanto, o nome científico puro, sem berloques beletristas. Antropofagia está bom. Está muito bom” (Andrade, 2009, p. 69).

O que se vê é a reunião de artistas e intelectuais na formulação de um pensamento que se faça em movimento e em desvio às normas vigentes, por um modo de se conectar com a criação por experimentações e não por formulações de outros códigos, fórmulas, roteiros. O que se quer é o *instinto Caraiíba*. Daí, a meu ver, a passagem de um dito primitivismo, como nome de um movimento, mais presente na formulação do Manifesto da Poesia Pau-Brasil, lançada em 1924, para a escolha de um modo de viver, de um cosmogonia, portanto, a antropofagia. Curiosamente, esse ritual ultrapassa as fronteiras

¹¹ Manifesto da Poesia Pau Brasil, escrito por Oswald de Andrade em 1924, dois anos depois da realização da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, quando a provocação antropofágica nas artes ainda não estava definida.

geográficas do mapa-múndi. Oswald de Andrade chega até à Grécia antiga e descobre, nesse povo, a prática antropofágica, assinalada por Homero. Astecas, maias e incas, povos que teriam atingido uma “elevada cultura” também “comiam los hombres” (Andrade, 2011). Somente mais tarde a cultura antropofágica foi interpretada como imoral e materialista por jesuítas e colonizadores calcados numa cultura messiânica. Deixou-se, no entanto, de se devorar um outro humano para fazer dele um escravo. Onde está a barbárie, o primitivismo e a selvageria? Essa é uma longa discussão entre antropólogos, historiadores, filósofos.

Por ora, diante dessa percepção, Oswald de Andrade estabelece uma geografia antropófaga para fazer uma outra demarcação temporal e espacial na história do Brasil. O escritor afirma o ritual antropofágico, no qual o Bispo Sardinha (um europeu) foi devorado pelos caetés, como a data da fundação de Pindorama – nome indígena para o território que ocupavam os índios antes da colonização. Paradoxalmente, a antropofagia não afirma um nacionalismo ao se opor à influências, domínio e colonização europeus. Até porque é preciso deter-se sobre os termos da resistência, pois nem tudo que vem de fora é passível de rejeição. A questão é ética, está na roupa, na chuva que vestiu o índio, pois fosse uma manhã de sol... talvez o estado selvagem prevalecesse. Segundo Oswald,

Nós não somos, nem queremos ser, brasileiros, nesse sentido político-continental: brasileiros-portugueses, aqui nascidos, e que, um dia, se insurgiram contra seus próprios pais. Não. Nós somos americanos; filhos do continente América; carne e inteligência a serviço da alma da gleba (Andrade, 2009, p. 66).

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições do matriarcado de Pindorama. O modo de vida de um antropófago, nesses termos, urge pelo desrecalque. Afinal, o processo de colonização fez submergir conteúdos da cultura brasileira, os quais, embora ainda vivos, estão invisíveis e ocultos *nos cipós maliciosos da sabedoria*, soterrados no “(in)consciente cultural”. O que Oswald de Andrade quer é fazer emergir esses conteúdos. É preciso, para ele, *desvespuciar* e *descolombizar* a América e *descabralizar* o Brasil. Trata-se, segundo Beatriz Azevedo, de “retirar algo que foi colocado “posticamente”, como uma “maquilagem” ou um “guarda-roupa”. Esse movimento será constante no ideário oswaldiano, com o sentido de criticar o gesto europeu de vestir o homem nu” (Azevedo, 2016, p. 63).

O escritor aponta o recalque da vontade de viver, dos desejos, dos instintos, de uma relação espiritual estabelecida pelo viés do corpo, na substituição paulatina que se faz do caráter orgiástico, presente na Grécia – como mistérios órficos e festas dionisíacas, integrados ao cotidiano de povos primitivos –, pelos ritos messiânicos. O que era coletivo

e partilhado torna-se secreto, íntimo, passível de culpa e confissão (Andrade, 2011). A catequese põe fim à nudez, à poligamia, ao nomadismo e ao ritual antropofágico (Azevedo, 2016). Segundo o pensamento oswaldiano, os índios não sofriam desses males porque “pensavam a favor da natureza, a céu aberto, em ambiente ilimitado, sem os entraves e as limitações que nossa civilização turbilhonante, hertziana, ultravioleta proporciona ao pensamento comprimido do brasileiro da atualidade” (Andrade, 2009, p. 287).

Nessa passagem, aquilo que, nas palavras de Lygia Clark, seria vivido como um *vazio pleno* do corpo, que dá espaço para algo inusitado emergir, justamente um estado de criação, é esvaziado para ser preenchido pela onipresença do Deus cristão e seus roteiros e programas pré-definidos – alguma semelhança com a arte erudita? Para o escritor, é produzido no corpo em recalque um “estado de tensão de todo o ser” (Andrade, 2011). Do “ser ou não ser” à sábia e lúdica proposição: *tupy, or not tupy*. Afinal, a ontologia do ser, origem de toda metafísica que separa o humano da natureza, da fauna e da flora, e instala a possibilidade fascista e mercantil de domínio por sujeição, por escravidão, é desconhecida na cosmogonia ameríndia. Por que? Porque o índio não sabia gramática, lembra Oswald de Andrade. Que tem a gramática a ver com isso? “- Tem tudo. A gramática é que ensina a conjugar o verbo ser e a metafísica nasce daí, de uma profunda conjugação desse verbinho. Não se sabendo gramática...” (Andrade, 2009, p. 287). Ao dar-se conta da ausência de auto-referencialismos propiciados pelo “ser ou não ser”, o escritor reafirma o Manifesto da Poesia Pau-Brasil: *Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia.*

O problema que persiste, portanto, a um antropófago é de ordem odontológica e não ontológica, ou então, como capta Viveiros de Castro o pensamento oswaldiano: a odontologia como ontologia (Viveiros de Castro, 2015). Se *nunca fomos catequizados e se nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós*, é preciso revitalizar o antropófago. A condição de animais devorantes é marca da constância antropofágica, no pensamento oswaldiano. É o que consiste, para ele, o “estado natural” do humano. Essa seria a cultura antropofágica. Um estado que parece dialogar com o *vazio pleno* e o *estado criador* de que tratam Lygia Clark e Hélio Oiticica, com os distencionamentos da musculatura afetiva em Antonin Artaud e com a *desistência* na qual aposta como metodologia o ator Gustavo Sol, para que emergjam *estados de presença poética* e as *texturas*, as frequências qualitativas de movimento, compostas por Juliana Moraes, povoadas de *brilho*. Uma *descida antropofágica* que subverte a mediocridade do espírito mercantil – que visa o rendimento – para vitalizar o acesso ao *estado poético* e a um

corpo subjétil, como defende Antonin Artaud (2007), ator também movido por uma cosmogonia ameríndia.

O crítico literário brasileiro Antonio Candido reconhece, no conceito formulado por Oswald de Andrade “um **veemente desrecalque**, por meio do qual as componentes cuidadosamente abafadas, ou laboriosamente deformadas pela ideologia tradicional, foram trazidas à tona da **consciência artística**” (Candido *apud* Azevedo, 2016, p. 61 – grifos meus). Para ampliar a análise em torno da potencialidade subversiva da antropofagia em descolonizar a percepção, é preciso entender a diferença entre o ato sacrificial que subjuga e o ritual que devora a potência do inimigo que se faz amigo. Que forças o sacrifício mobiliza, pergunta Viveiros de Castro (2015, p. 168)? De que apetite trata a antropofagia: fome, gula, devoração? No que a antropofagia vitaliza as artes do corpo? Para que comer um outro? Saberes que se dão *no* corpo, *com* o corpo. *Cosmos parte do eu*.

3.1.1 Só me interessa o que não é meu

– Sacrifício em Nijinsky e no ritual antropofágico: da sujeição à vitalidade corporal

Nijinsky coreografou, em 1913, o balé *Sacre du printemps* (*Sagração da primavera*). Embora uma composição mal recebida pelo público de sua época, mais tarde tornou-se ela mesma um rito de passagem para outros coreógrafos que fizeram suas versões, como Pina Bausch, Maurice Béjart, Angelin Preljocaj, Jean-Claude Gallotta. A obra parece interrogar, segundo Elsa Ballanfant, qual o sentido do sacrifício para a comunidade humana. A análise da autora francesa é feita com referência no pensamento do antropólogo francês René Girard (2008), que trata das relações entre a violência e o sagrado em diferentes sociedades. Essa criação em dança é o ponto de partida para uma contraposição do sentido do sacrifício entre povos pagãos, sublinhado por Elsa Ballanfant no texto *Le sacrifice, de Nijinsky à René Girard* (Ballanfant, 2015), que subjugam sua vítima, e os princípios da prática sacrificial nos rituais de antropofagia dos povos ameríndios, os quais, segundo Viveiros de Castro, admiram e partilham da presença e da força do ente a ser morto e devorado, segundo Viveiros de Castro (2013; 2015; Sztutman, 2007).

No ritual sacrificial encenado pelos Balés Russos, sob direção de Nijinsky, há dois aspectos em destaque pela autora. O primeiro evidencia que a morte de uma pessoa visa reconstituir uma harmonia e unidade social interna de um certo grupo social. O sacrifício tem como finalidade preservar a continuação de um povo, evitando que sua população destrua a si mesma. O segundo aspecto é a escolha de uma vítima que apresente, simultaneamente, características de semelhança e disparidade, sendo divina e

estrangeira a um só tempo, inocente e, subitamente, se torne suspeita. Em geral, as vítimas sacrificiais são animais, prisioneiros de guerra, escravos, crianças e adolescentes não-casados. O que está em questão nesses rituais é a canalização de uma violência inerente à comunidade que precisa ser exposta e praticada de maneira direcionada e autorizada pelo grupo. Trata-se do reconhecimento da existência de uma maldade ou desejo de vingança represado, o qual, mesmo interdito em certas nas sociedades humanas, não é suprimido e fica latente. Segundo Elsa Ballanfat, em geral há um foco na sexualidade, portanto nos desejos do corpo, como interdito social.

A estação das flores revela-se, na obra coreográfica, como o tempo da fertilidade, portanto da sensualidade. “A primavera de Nijinsky se apresenta como a ascensão violenta dos desejos do corpo, da força reprodutiva da natureza” (Ballanfant, 2015, p. 145)¹². O artista apresenta, em sua dança, tanto o despertar do desejo como de uma violência potencial. À semelhança das tragédias gregas, aponta a autora, a violência torna-se indiferenciada por eleger um bode expiatório a ser responsabilizado pela quebra de regras, como no parricídio e no incesto. As vítimas são pessoas malditas e benéficas a um só tempo e podem ser escolhidas pelo bom caráter ou pela beleza. Em comum, o roteiro do sacrifício requer que essa vítima seja involuntária e, por definição, inocente. A ambiguidade explica-se pelo tom messiânico, no qual um ente sem culpas é condenado pela comunidade a portar todos os males que ameaçam a harmonia coletiva. Na bíblia cristã, no antigo testamento, as vítimas são animais e jovens; e, no novo testamento, é Cristo, filho de Deus feito homem comum.

Outro ponto é que os algozes não sabem o que fazem, como dito no discurso cristão, e esta inconsciência é uma constante. Em linhas gerais, esse tipo de sacrifício aponta que a violência está numa esfera interior. O ritual oferece um canal específico de abertura para a exteriorização do que corre silenciado no corpo e assume uma função separatista, ao instituir um extravasamento pontual nos quais certos comportamentos se separam dos hábitos corriqueiros no âmbito comunitário. Portanto, é um ritual de caráter transcendente. De certa maneira é o que acontece com a personagem central do filme *Dogville*, do cineasta Lars von Trier, uma estrangeira ao grupo que, sob suspeita, desestabiliza a pacata vida em comum e passa a ser vítima de estupros praticados, com o consentimento geral, por todos os homens da vila.

A dança proposta por Nijinsky tem como foco exprimir todo o horror e medo da vítima sacrificial, que por um insuspeito passo é escolhida para a função de receber as pulsões maléficas de seu grupo. Para isso, o artista tensiona a linguagem da dança de sua época ao evocar o sentir e as sensações de uma composição feita por tremores, espasmos e

¹² “Le printemps de Nijinsky se présente comme celui de la montée violente des désirs du corps, de la force reproductrice de la nature” (Ballanfant, 2015, p. 145). Tradução livre.

corpos voltados e fechados em si mesmos, numa estética diferente da habitual no balé clássico, que é predominantemente frontal e de corpos abertos e direcionados ao público. Durante a coreografia, o artista usa como estratégias o círculo, no qual a vítima, uma mulher jovem, é colocada ao centro, depois de cair enquanto participava de um jogo entre mulheres. Todos se ajoelham em torno dela e, mais adiante, no momento sacrificial, ela é erguida ao alto. A verticalidade é um indicador da transcendência do ritual.

A própria condição de Nijinsky também é sinalizada pela autora como ambígua, no que se refere ao fato do artista viver uma situação de temor pessoal, diante de sua loucura iminente, o que pode ter sido fundamental para o modo como compôs *Sacre du printemps*, pela ênfase nos tremores, no terror e no medo. O fato é que o bailarino consome a si mesmo, ao mesmo tempo que é praticamente oferecido em sacrifício aos hospícios, por fugir às normas, por ser inocente em sua loucura, como um bode expiatório da sociedade que ele mesmo apresentou em suas peças em sua face mais animalesca, sensual e brutal. Algumas frases dos *Cadernos* de Nijinsky dão a dimensão dual vivida por ele: “Sou incurável. Minha alma está doente. (...) Disseram-me que estava louco. Pensava que estava vivo. (...) Percebi que as pessoas precisam da morte” (Nijinski, 2004). Lembro, ainda uma vez, a fala de um pajé de que o homem branco está doente do espírito. Para o artista e psiquiatra Lula Wanderley, arte e loucura nada têm em comum, a não ser pelo fato de que

ambas dizem respeito à vida na qualidade de forças e limites da experiência de viver. A reconstrução do mundo, empreendida por aquele que sofre a devastação de uma crise psicótica, algumas vezes assemelha-se à reconstrução do mundo contida na experiência da arte. Embora o sofrimento não determine a arte, a preocupação acerca do real e do imaginário, da fragmentação e da unidade, a experimentação de novo código de comunicação com o mundo aproximam as duas experiências. (...) Nunca sabemos se a arte é uma coisa, um gesto ou uma característica qualquer, e quando conseguimos sentir a ilusão de uma certeza, encontramos pela frente um artista sempre pronto a nos confundir” (Wanderley, 2002, pp. 16-17).

Para Lygia Clark, um louco é um artista sem obra. Seria a obra de Nijinsky um modo de cura, um projeto estético para confundir o mundo codificado em que vivia, uma terapêutica para os tempos desprovidos de poesia? Seria o bailarino antropófago de si mesmo? Qual era o apetite de devoração que o movia em sua arte? Essa é uma questão que não será complexificada nesse estudo, mas não deixa de ser instigante o fato de que o artista, em seus *Cadernos*, assim se refere ao seu ofício

Trabalho com as mãos e as pernas e a cabeça e os olhos e o nariz e a língua e o cabelo e a pele e o estômago e os intestinos. (...) Faço gluglu como um peru, mas compreendo o que digo quando faço gluglu. (...) Os meus intestinos funcionam bem porque não como muito dinheiro. (...) Não gosto de intestinos inchados, porque me impedem de dançar. (...) Não gosto do *Hamlet* do Shakespeare, porque pensa. Sou um filósofo que não pensa. Sou um filósofo que sente (Nijinski, 2004, pp. 55-62).

Um filósofo que sente, por meio da dança, tal como Glauber Rocha, em seus filmes? O próprio bailarino parece ter se colocado em um caldeirão antropofágico, em uma cosmogonia que se aproxima do pensamento corporal oswaldiano – *tupy, or not tupy* e a negação do vil metal capitalizado como motor da vida. Há uma conexão possível com a conversa dos filósofos Guattari e Pelbart *com porcos*, na França, pois sentiram muito mais que pensaram. A loucura do bailarino é bastante povoada de referências díspares, coerentes e incoerentes, a um só tempo, em desmonte, como diz Juliana Moraes. Paradoxalmente, observo que a possibilidade de uma antropofagia de si, em Nijinsky, não é da mesma natureza do tom sacrificial que pode ser dado à sua peça e à sua internação num hospício, fazendo dele uma espécie de bode expiatório da sociedade, ela mesma revelando dúvidas quanto à sua sanidade.

A diferença entre fome, gula e devoração, feita por Oswald de Andrade (2011), me parece um demarcador importante para começar a traçar os princípios que afastam a antropofagia do tipo de sacrifício presente nas sociedades pagãs de que trata *Sacre du printemps*. A antropofagia, segundo o escritor, tem um caráter religioso (não-cristão), de harmonia e comunhão e faz parte do mundo espiritual do homem primitivo. Nesse sentido, contrapõe-se ao canibalismo que, para ele, é uma antropofagia por gula e por fome. Talvez resida aí, a meu ver, a ideia de um canibalismo por extravasamentos, que deixa aflorar covardias, forças de subjugação, submersas, silenciadas e recalçadas no interior do homem. Já a antropofagia seria um momento ritual para fazer emergir potências de afirmação – uma antropofagia vitalizadora, terapêutica. Canibalismo diz respeito à prepotência, subjugação e desvitalização do outro, enquanto antropofagia relaciona-se com potência, fortalecimento de si a partir do outro (Rolnik, 2011).

Sendo a vida devoração pura e o humano um animal devorante por natureza, o mundo deve ser abocanhado no processo de transformar, constantemente, o tabu (sagrado) em totem (profano), o intocável em experiência coletiva, compartilhada por fortes, por pessoas dotadas de potências de vida. Acredito que a sugestão de Oswald de Andrade seja de que a devoração se dê pelos fluxos da vontade de potência, nos termos de “Frederico Nietzsche”, como o filósofo é chamado por ele. Potências que ampliam as possibilidades de ação no mundo, numa sintonia com Spinoza, também lido pelo escritor. Sendo assim, trata-se de um ato sacrificial de imanência e não de transcendência¹³, como no ritual encenado por Nijinsky. Um ato de desrecalque.

¹³ De acordo com o antropólogo Viveiros de Castro, as relações entre imanência e transcendência não fazem sentido no universo ameríndio, no entanto, elas só podem ser colapsadas na imanência. Embora não aprofundada, a questão foi apresentada na Conferência do antropólogo e professor de antropologia social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), ministrada a 28 de Outubro de 2015, como parte da programação do Seminário *Variações do Corpo Selvagem – Em torno do pensamento de Eduardo Viveiros de Castro*, realizado pelo Sesc Ipiranga, em São Paulo (Brasil). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nkwWnDmepDc&list=PLtukD4KW-eVJDcQzqnlvQ5Q1A6Xiloxnl&index=7>. Consultado a 01 de Julho de 2017.

Nesse sentido imanente e corporal, Oswald de Andrade se contrapõe em dois aspectos à teoria freudiana. O primeiro, diz respeito ao fato de destacar o caráter órfico dos rituais gregos para questionar os complexos assinalados por Freud, nos quais a figura do pai ou da mãe devem ser mortas, eliminadas. Não havendo pai ou mãe, não há necessidade desse tipo de morte. Outro ponto de discordância é o fato do escritor afirmar que a potência ou pulsão de vida não se limita ao viés da sexualidade, pois para ele diz respeito a uma força que move as pessoas para o mundo, uma força, portanto, devorativa – a sexualidade seria parte e não o todo do impulso devorativo de vida. No que Lygia Clark parece corroborar, uma vez que ela assinala a passagem da eroticidade à vida. Em carta enviada à Hélio Oiticica, ela diz que “engolir” o objeto sensorial e fazer as pessoas assumirem sua própria eroticidade foi “um parto dos mais terríveis, porém, estou não só salva, mas mais gente e adulta também” (Figueiredo, 1998, p. 127).

Para melhor perceber as sutilezas da diferença de rituais, é preciso descrever o processo de captura e morte num ritual antropofágico. Em destaque, os povos estudados por Viveiros de Castro (2015; Sztutman, 2007), antropólogo que traça diversas relações com a antropofagia oswaldiana. Segundo o especialista, os povos ameríndios, em especial os tupinambás, contam com um elaborado sistema de captura, execução e devoração cerimonial. A captura em si já pressupõe afinidade, pois o que está em jogo é trazer para a aldeia um inimigo suficientemente forte, corajoso e potente para que sua qualidade vibrátil possa ser não só devorada como assimilada nos corpos da tribo. Para ter certeza da vitalidade do alimento, há uma longa convivência com esse ente externo à aldeia. Nesse período, o inimigo torna-se como que um “cunhado”, pois pode ter relações com as índias da tribo. Foi nesse processo que o mercenário alemão Hans Staden, após nove meses residindo em uma tribo, revelou sua covardia e se tornou indigesto para o tipo de ritual desejado, motivo de sua libertação. Portanto, não é qualquer outro que se devora.

Antes de tratar do aspecto da devoração em si, é interessante destacar a relação entre o inimigo e o seu matador. O índio responsável pela execução passa por um momento ritual à parte, sendo o único a não participar do banquete. Dele é desejável que acerte um único golpe fatal, para não prolongar o sofrimento do inimigo. Em seguida, o executor entra em um período de luto, segregado da tribo, através do qual vive um processo de identificação com esse outro que ele matou. Trata-se de um rito iniciático para este índio que, ao final, tem licença para se casar, ter filhos e discursar publicamente. Quanto ao banquete, o que se devora realmente? Embora uma prática ligada ao corpo, pois não se concebe um espírito sem corpo, como pontua Oswald de Andrade, há um paradoxo em relação à substância em devoração. Viveiros de Castro explica que

a “coisa” comida não podia, justamente, ser uma “coisa”, sem deixar porém de ser, e isso é essencial, um *corpo*. Esse corpo, não obstante, era um signo, um valor puramente posicional; **o que se comia era a relação do inimigo com seu devorador**, por outras

palavras, **sua condição de inimigo**. O que se assimilava da vítima eram os signos de sua alteridade, e o que se visava era a **alteridade como ponto de vista sobre o Eu**. O canibalismo e o tipo de guerra indígena a ele associado implicavam um movimento paradoxal de autodeterminação recíproca pelo ponto de vista do inimigo (Viveiros de Castro, 2015, p. 160 – grifos meus).

A força do outro não é simplesmente transferida de um corpo a outro. O que se passa na mecânica dos fluidos é uma transdução, uma energia que corre entre corpos, por dentro, e se transforma no corpo do outro. Seria um processo semelhante à vibração magnética que sobe à flor da pele, de que trata Lygia Clark? Uma zona de indiscernibilidade é criada entre matadores e vítimas, devoradores e devorados, nas palavras de Viveiros de Castro. Sendo assim, o ritual antropofágico não é uma exterminação do outro, é uma comunhão com o outro. Há uma apropriação do outro e não a supressão, pontua a antropóloga Aparecida Vilaça¹⁴. Um corpo no outro, em transformação. O sentido, na cosmogonia ameríndia, é produzido no corpo, na dimensão corporal, na “corporologia”, e se constitui por uma linguagem semiótico-somática, que se contrapõe aos termos jurídico-teológicos, de essencialismo espiritual, na perspectiva das relações entre sociedades. A alma, para os índios, é uma parte do corpo que não se vê, mas que é corpo, segundo Viveiros de Castro¹⁵.

Aliás, para os índios, o humano não é uma categoria de existência dada, evidente. Na dimensão ameríndia há um trabalho incessante para que cada pessoa se constitua como humano ou como gente – uma vez que o humano como “sujeito suposto saber” sociológico é uma definição que não se aplica ao universo indígena. Outros bichos não-humanos também são gente para os índios, assim como as plantas e toda a natureza. No dia-a-dia de uma tribo há que se perceber a migração de seres entre corpos, pois por vezes alguém pode ser uma onça na forma de gente, ou uma planta pode ser uma pessoa. O corpo, em sua parte visível, é o que distingue os seres e a alma; a parte invisível, é o que aproxima humanos e não-humanos, explica Viveiros de Castro¹⁶. Essa é a *inconstância da alma selvagem*, nos termos do jesuíta português Padre Antônio Vieira (Viveiros de Castro, 2013). Este é o perspectivismo ameríndio de que trata o antropólogo, permeado pelo antropomorfismo (tudo é gente) em contraposição ao antropocentrismo (só o humano é humano e tudo no mundo é diferente e inferior a dele). No

¹⁴ Conferência de Aparecida Vilaça, antropóloga e professora do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), *A humanidade e a animalidade do universo indígena brasileiro*, no Ciclo Questões Indígenas, a 26 de Maio de 2017, no Teatro Maria Matos, em Lisboa (Portugal). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GktmIUuawRg&t=221s>. Consultado a 02 de Julho de 2017.

¹⁵ Conferência do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, professor de antropologia social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), ministrada em 28 de Outubro de 2015, como parte da programação do Seminário *Variações do Corpo Selvagem – Em torno do pensamento de Eduardo Viveiros de Castro*, realizado pelo Sesc Ipiranga, em São Paulo (Brasil). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nkwWnDmepDc&list=PLtukD4KW-eVJDcQzqnlvQ5Q1A6Xiloxnl&index=7>. Acesso a 01 de Julho de 2017.

¹⁶ Palestra de Eduardo Viveiros de Castro, *A morte como quase acontecimento*, proferida no Programa CPFL Cultura, s/d, em Campinas (São Paulo, Brasil). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nz5ShgzmuW4>. Consultado a 01 de Julho de 2017.

antropocentrismo, em que o homem é medida de todas as coisas, todos os seres não-humanos são coisas destituídas de subjetivação. Já no antropomorfismo ameríndio, todos os seres têm a possibilidade de uma subjetivação. Sendo os bichos e todas as formas de natureza (pedras, montanhas, rios) tão humanos quanto os homens, o humano configura-se como um ente relacional, não sendo limitado à categoria de espécie, como explica o professor de filosofia Marco Antonio Valentim¹⁷.

A *inconstância da alma selvagem* é o motivo pelo qual os xamãs participam do ritual antropofágico. Eles asseguram que o ente a ser comido não é gente, para evitar uma vingança sobre a tribo. Os xamãs são capazes de fazer a ponte entre mundos humano e não-humano, tornando-se, também eles, animais ou plantas. Por essa sensibilidade flutuante, eles sabem diferenciar os espíritos. Afinal, os não-humanos, quando invisíveis, são humanos e, por outro lado, quando visíveis, assumem a forma de outros seres não-humanos. Para os ameríndios, todas as espécies veem o mundo da mesma maneira, o que muda é o mundo que veem. Essa perspectiva multinaturalista diverge da noção multiculturalista, na qual diferentes espécies percebem o mundo de diferentes maneiras, como aponta Idelber Avelar, especialista em literaturas latino-americanas. “Como um mundo de humanos pode ser antídoto ao antropocentrismo? (...) Se todos podem ser humanos, não há nada de tão especial em nós. O antropomorfismo ameríndio é um antiantropocentrismo”, diz¹⁸. Teria Nietzsche ficado poroso a esses mundos móveis, a essa *inconstância da alma selvagem*, ao abraçar o cavalo em Turim? Teria ele experimentado a *vacina antropofágica* de que fala Oswald de Andrade em seu antropófago manifesto?

Evidencia-se, assim, uma cosmogonia onde os corpos e seus espíritos são transitórios, perspectivados conforme o mundo e o campo de forças de os atravessam. No perspectivismo amazônico, os diferentes pontos de percepção não se somam, não são complementares, nem equivalentes. A relação entre perspectivas é sempre relacional. Gente, animal, presa e predador, segundo a antropóloga Aparecida Vilaça, são resultado da agência das pessoas envolvidas e sempre pode haver uma reversão no que se percebe. É preciso *penser autrement*, como diz Viveiros de Castro em referência a Michel Foucault (Viveiros de Castro, 2015), pensar e viver *com* o pensamento do outro. No século XVII, muitas das crônicas e dos diversos escritos sobre os índios, a exemplo dos

¹⁷ Conferência do filósofo Marco Antonio Valentim, professor da Universidade Federal do Paraná (UFPR), ministrada em 27 de Outubro de 2015, como parte da programação do Seminário *Variações do Corpo Selvagem – Em torno do pensamento de Eduardo Viveiros de Castro*, realizado pelo Sesc Ipiranga, em São Paulo (Brasil). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5erXGRgfZF4&list=PLtukD4KW-eVJDcQzqnlvQ5Q1A6Xiloxnl&index=2>. Consultado a 01 de Julho de 2017.

¹⁸ Conferência do professor de Literaturas Latino-Americanas Idelber Avelar, professor da Universidade Tulane, em Nova Orleans, ministrada em 27 de Outubro de 2015, como parte da programação do Seminário *Variações do Corpo Selvagem – Em torno do pensamento de Eduardo Viveiros de Castro*, realizado pelo Sesc Ipiranga, em São Paulo (Brasil). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5erXGRgfZF4&list=PLtukD4KW-eVJDcQzqnlvQ5Q1A6Xiloxnl&index=2>. Consultado a 01 de Julho de 2017.

redigidos por Padre Vieira, questionavam a ausência de crenças próprias entre os povos ameríndios, o que para eles era inaceitável. Eles até podiam entender, segundo Idelber Avelar, que as crenças e valores fossem outros, mas não inexistentes. Causava admiração que recebessem os jesuítas com docilidade e facilidade, sem argumentar, replicar, duvidar e resistir. Os padres acreditavam que a catequese não acontecia como planejada porque os ensinamentos não eram sedimentados entre os índios. A questão de difícil apreensão é perceber que a vida, para os índios, é experimentação. Sendo assim, a lógica ameríndia escapa à lógica aristotélica, identitária, calcada na formulação “o ser é, o não ser não é”. Não sendo essa a lógica, os jesuítas não compreendiam o modo de vida ameríndio.

Entre os índios não há competição, imposição de identidades, questionamento de superioridade étnica, nem mesmo valoração dual do tipo melhor/pior ou bom/mau, também não se opera por exclusão, dogmas e apontamento de contradições. Os seres e a natureza são viventes de um mesmo planeta. A terra é o corpo do índio, muito embora o Estado, institucionalizado, separe o corpo da terra. Mas não para eles. Um rio pode ser um avô e assim habitar o imaginário de um povo. Daí que uma montanha ou um pôr do sol são dotados de humor, pois indicam se haverá mudanças climáticas, entre outros sinais de alterações que os afetarão, aos quais eles estão atentos, pois seu compromisso é com a vida, onde ela esteja. Dessa maneira, não opera neles a lógica de exploração e consumo à exaustão dos chamados “recursos” naturais. A experiência entre os índios não está projetada nas mercadorias, naquilo que se opera fora deles. A natureza não é alheia às suas vidas, é parte de sua ancestralidade e, como tal, é por meio dela que haverá continuidade de suas existências no Cosmos – um lugar para todos e não segmentado para alguns.

Sonhar tem função primordial na vida dos índios. É através das informações presentes nos sonhos que eles definem as escolhas cotidianas. Cantos, curas, inspiração e resoluções para questões práticas indiscerníveis num plano consciente, são acessados no universo onírico como caminho de aprendizado, auto-conhecimento e de relação com os outros. O líder indígena Ailton Krenak¹⁹ conta que, por ocasião do acidente ambiental de grandes proporções, ocorrido em 2015, no Vale do Rio Doce, na Serra do Espinhaço, em Minas Gerais (Brasil), uma índia, Dona Laurita, viu o rio que alimentava a sua aldeia “mudar de humor”, ou seja, trocar de direção e passar a correr para cima ao invés de seguir o seu curso natural. Em seguida, o rio foi transformado em pântano, com um material tóxico. Ela ficou algumas semanas em estado de choque, catatônica. Sua filha

¹⁹ Conferência de Ailton Krenak, líder indígena, ambientalista e escritor, *Do sonho e da terra*, no Ciclo Questões Indígenas, a 06 de Maio de 2017, no Teatro Maria Matos, em Lisboa (Portugal). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=m8MI9IzdIZ8&index=2&t=29s&list=PLnmWRvwsvfQKJz4uxc2RWUQ762Zaj2zAh>. Consultado a 02 de Julho de 2017.

teve um sonho no qual, ao se aproximar do rio, ele (o rio) a convidava para mergulhar e, por baixo de sua superfície lodosa, ela encontrava uma camada de água saudável, viva. Ao contar o sonho à mãe, esta saiu da catatonia e passou a cantar e saudar o rio para esperar a sua recuperação.

Os seres se constituem nas relações e delas resultam, são por elas agenciadas. É um mundo onde tudo parece variar, conforme as perspectivas, e no qual os corpos são instáveis e mantêm um potencial de oscilação, segundo Aparecida Vilaça. A lógica da cosmogonia ameríndia subverte o cogito cartesiano “penso, logo existo”, para a percepção corporal de que “(o outro) existe, logo pensa”, uma vez que a vida, em sua potência, está em todas as partes – para Lygia Clark essa máxima se resumiria ao cogito “toco, logo sou”, segundo o crítico Paulo Herkenhoff (1998). Trata-se de um posicionamento alter-político e alter-histórico, destaca Viveiros de Castro. A eles só *interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago*.

Pensar o pensamento indígena, portanto, é mudar a imagem do pensamento. É exercitar um *estado de descolonização permanente do pensamento*, segundo Viveiros de Castro (2015). A apreensão de mundo, no universo ameríndio se faz por uma “lógica das qualidades sensíveis”, como destacado pelo antropólogo belga Lévi-Strauss. Segundo ele, as qualidades do mundo são apreendidas no corpo ou/e pelo corpo através de cheiros, gostos, cores, texturas, propriedades sensoriais e sensíveis (Sztutman, 2007). Da vivência com índios do Xingu, Viveiros de Castro conclui que não há como reduzir a cosmogonia ameríndia a oposições como físico e moral, natural e cultural, biológico e sociológico, pois:

Ao contrário, havia uma espécie de estranha interação, algo como uma “entre-indeterminação” entre essas dimensões muito mais complexa do que sonhavam os nossos dualismos. (...) Em suma, tudo aquilo me parecia um signo de que **não havia distinção entre o corporal e o social: o corporal era social e o social era corporal** (Sztutman, 2007, p. 28 – grifos meus).

Captar os *estados energéticos de uma rede neuronal*, para Viveiros de Castro, indica muito mais dos saberes que permeiam o comportamento ameríndio, seja ele humano ou não, do que uma interpretação resumida a termos como crenças, desejos, intenções. Portanto, ele sugere como exercício assimilar o universo *do* outro ao invés de produzir um pensamento *sobre* o outro. O que está em questão são experimentações de um outro modo de pensar e viver: instável, precário e de dimensões/planos intercambiáveis. A antropofagia faz parte desse pensamento impregnado de corpo, que se dá em camadas vibráteis, as quais apontam diferentes mundos para um mesmo ponto de percepção. Um corpo em devir é que me parece estar presente numa cosmogonia indígena, a produzir atravessamentos de diferentes dimensões, num fazer, refazer, criar e recriar contínuos. Um corpo em ‘devir índio’ possibilita, para o antropólogo, a *descolonização do*

pensamento, da percepção e abre os corpos à criação de mundos por uma constante transformação do tabu em totem, do sagrado em profano, conforme sugere Oswald de Andrade. Tratam-se de diversas composições de si, que se dão por uma íntima e intensa relação corporal com o mundo.

Afinal, para o universo indígena, um outro mundo sempre é possível e atual. Isso, de algum modo, me parece próximo ao universo do criador em arte, para quem outros modos de vida são possíveis e atualizados nos processos de composição. Um processo no qual o artista não está subjugado, pacificado. Ao contrário, uma arte que faça frente à contemporaneidade urge por um corpo potente, forte, vibrátil. Para acessá-lo, nos termos oswaldianos, é preciso calar o homem vestido, que já falou demais, para ouvir o homem nu, capaz de atravessar dimensões por meio de uma escuta sensorial, diriam Klauss Vianna e Jussara Miller, cuja experimentação em dança se faz pela ‘escuta do corpo’, por propiciar a emergência dos saberes do corpo. Alguns criadores parecem “devir índios” nesse sentido de um acesso aos corpos vibráteis e à disponibilidade em fazer ponte entre mundos, por um modo de criar que se dá por um viés antropofágico.

Só não há determinismo onde há mistério. Mas o que temos nós com isso? O que a cosmogonia indígena tem a ver com a vida e com a produção artística na contemporaneidade? Viveiros de Castro, como antropólogo, inclinado ao pensamento antropofágico, propõe uma resposta modificando a pontuação de uma indagação dos filósofos Deleuze e Guattari. Em *Anti-Édipo*, eles se perguntam: – Mas, por que falar dos primitivos, se é da nossa vida que se trata? O antropólogo brinca que essa frase está mal pontuada e propõe a seguinte questão: – Por que falar dos primitivos? Porque é da nossa vida que se trata²⁰.

²⁰ Conferência do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, professor de antropologia social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), ministrada em 28 de Outubro de 2015, como parte da programação do Seminário *Variações do Corpo Selvagem – Em torno do pensamento de Eduardo Viveiros de Castro*, realizado pelo Sesc Ipiranga, em São Paulo (Brasil). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nkwWnDmepDc&list=PLtukD4KW-eVJDcQzqnlvQ5Q1A6Xiloxnl&index=7>. Acesso a 01 de Julho de 2017.

3.1.2 O instinto Caraíba

– Xamanismo e performatividades: sul do corpo, sul da cena?

O chocalho do xamã é um acelerador de partículas
Eduardo Viveiros de Castro

Será da nossa arte que se trata, quando falamos dos primitivos, dos xamãs, da cosmogonia ameríndia, da antropofagia de Oswald de Andrade? Se, conforme o Manifesto Antropófago, *só me interessa o que não é meu*, talvez José Gil se aproxime do escritor brasileiro, ao dizer “quanto mais se fala do corpo menos ele existe por si mesmo” (Gil, 1995, p. 201). Será por recalque ou por desrecalque que um corpo deixa de existir? Longe de esgotar a complexidade e diversidade de abordagens para a questão, acredito que tanto no sentido do vestir como do desnudar-se, apontado por Oswald de Andrade, pela filosofia corporal de Nietzsche e pelo perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro, é da sensorialidade que se trata, pois todos investem numa tensão constante entre colonização e descolonização da percepção. *Mas o que temos nós com isso?*

Um diretor teatral, um filósofo, um diretor cinematográfico, índios e xamãs em transe, rituais de cura, cantos e danças. De José Celso Martinez Corrêa, a Nietzsche, Glauber Rocha e aos índios corumbiaras, a composição fílmica editada para a abertura deste capítulo é definida por um agenciamento de estados do corpo, cujas dimensões sensoriais me parecem dizer de corpos que não existem por si mesmos, pois se efetuam por relações. São modos, nos temos de Spinoza, pois são corpos que se fazem por variações e composições de velocidades e lentidões propiciadas pelas partículas que os constituem e pelas afetações de que são capazes de produzir e receber (Deleuze, 2002; Fabião, 2008; Gonçalves, 2011).

Os criadores que transitam e fazem variar e compor os estados de corpos presentes na *selva selvagem* desse estudo, cada qual a seu modo, atravessam pontes entre mundos, fabulam com algo que está na ordem do invisível. Captam *estados energéticos*, *estados selvagens*, como dizem Viveiros de Castro e Lévi-Strauss. Em carta a Mondrian, um artista místico, Lygia Clark escreve que ao expor sua arte é “para transmitir a outra pessoa este “momento” parado na dinâmica cosmológica, que o artista capta” (Ferreira e Cotrim, 2006). Para Juliana Moraes, o que há de instigante na arte de Lygia Clark é não ser preciso mergulhar em uma religião, como o Candomblé ou a Umbanda, para acessar energias que modificam tão vertiginosamente os corpos. Tal como Carlos Simioni, a coreógrafa experimentou uma incorporação espontânea em um terreiro de Umbanda, na cidade de Poços de Caldas, em São Paulo. Foi uma única vez, em fins da década de

1990, mas ela recorda ter experimentado a mesma sensação produzida pelos objetos usados por Ana Terra, inspirados nos objetos relacionais da artista plástica²¹.

Como se dão esses estados de corpo que transitam entre mundos? A devoração antropofágica de que fala Oswald de Andrade requer uma *transformação permanente do tabu em totem*, do sagrado em profano. Porém, a antropóloga Els Lagrou (2015) destaca que a separação entre o sagrado e o profano é um legado de uma tradição de pensamento que a arte herdou. Nesse aspecto, a arte apenas substituiria a ideia de sagrado, mantendo sua lógica. Tanto o sagrado quanto a arte se afirmariam por distinção, por exclusão, por segregação. Com o jesuíta José de Anchieta, em meados do século XVI, os índios brasileiros catequisados foram submetidos a uma forma de teatro que aprisionou a subjetividade ameríndia, exterminando suas almas, muito mais do que seus corpos físicos, criando duelos internos nas tribos que viviam entre Piratininga (São Paulo) e Paranapuã (Rio de Janeiro). Pelos autos teatrais, os índios representavam a si mesmos como personagens maléficos, nas figuras de diabos e canibais, o que contribuiu para apagar memórias e transformar visões e valores em divisões dualistas, como bem e mal, nas comunidades em que tais categorizações praticamente não existiam, com explica Kaká Werá, especialista em cultura indígena brasileira (Pardo, 2011).

Esse teatro representativo foi aprendido pelo diretor José Celso Martinez Corrêa até que ele encontrou, em 1967, na peça *O Rei da Vela*, escrita por Oswald de Andrade, não só um outro teatro, mas uma outra maneira de lidar com o texto teatral, num contexto cultural do Brasil no qual emergiam Glauber Rocha, no cinema, Hélio Oiticica, nas artes visuais, e o movimento da Tropicália, na música. Para ele, a demarcação da história do país pela devoração do bispo Sardinha marca, também, o início do teatro brasileiro. A respeito da peça *Bacantes*, encenada pelo Teatro Oficina, dirigido por José Celso, Kaká Werá diz ter visto “um rito que mobiliza energias, forças” (Pardo, 2011, p. 74). Empenhado na descatequização e no desrecalque do homem vestido, na descabralização do Brasil e na desvespuciação e descolombização da América, José Celso sente que

estamos retornando ao nosso índio, ao nosso ancestral, ao nosso corpo ancestral, ao nosso corpo que sabia onde estava, que sabia ouvir, que sabia ver, que sabia cheirar, sabia pisar, sabia falar com os bichos, sabia falar com as plantas, sabia que a alma tinha vida, que a pedra tinha vida (Pardo, 2011, p. 72).

Para tanto, suas peças são predominantemente encenadas em roda, com coros dionisíacos que, para o diretor, têm a mesma função da Macumba ou do Carnaval, ou seja, criar uma percepção e uma arte táteis, tal qual Hélio Oiticica com seus parangolés. Seu modo de fazer teatro é antropofágico pois, ao misturar referências, autores, textos,

²¹ Juliana Moraes, coreógrafa e bailarina. Entrevista realizada em 15 de Agosto de 2015, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

cantos, música, produz uma arte à sua maneira que faz deslizar conceitos, percepções e sensações de mundo, modos de pensar, ver, ouvir, sentir – perceptos, afectos e conceito, nas palavras de Deleuze e Guattari (2005).

Será que o modo de produção artística que mobiliza energias rompe com a ideia de uma arte mediada por distinções, segregações, segmentações? Lygia Clark prefere a noção de uma *arte sem arte*, inclusive preferiu que sua produção não fosse atrelada às noções de *happening* ou *body art*, quando esses termos surgiram e ganharam espaço nas décadas de 1960 e 1970. Aliás, é interessante notar que a arte sequer tem sentido na produção indígena que resiste em terras brasileiras, como lembra Ailton Krenak. Os índios não emolduram e nem penduram objetos por contemplação, sequer distinguem os momentos cotidianos das celebrações de rituais, com cantos e danças. Portanto, sequer a noção de sagrado e profano, de vida cotidiana e performance ritualística, parece fazer sentido nessa cosmogonia. O que a eles é atribuído como ritual faz parte de um único e mesmo modo de viver.

Sendo a arte que está em investigação, nesse estudo, constituída por estados, pela mobilização de energias, pelas fantasmáticas e porções vibráteis, será possível traçar relações entre os xamãs e os artistas? Em que essas relações modificam e friccionam os princípios da arte? Seria uma arte que avança para um caráter performativo, como sentem Juliana Moraes (2015a; 2015c) e Gustavo Sol (Palma, 2008) as suas criações em dança e em teatro? O cuidado que essa análise requer é evitar uma substituição de termos. Viveiros de Castro alerta para a necessidade de observar as relações entre mundos, pois o que se quer é pensar *com* o pensamento do outro, ao invés de traçar comparações entre sistemas de produção de mundo, tendo como referência a organização ocidental antropocêntrica e logocêntrica. Os saberes que se dão *no* corpo parecem ser indicativos dessas possíveis relações.

Segundo José Gil, a partir de estudos de Lévi-Strauss, o xamã é quem se encarrega de fazer as pessoas ou um grupo passarem de um estado a outro, o que desencadeia energias liberadas e usadas no que comumente se nomina e se reconhece como rituais. Um xamã atravessa mundos e experimenta a loucura e a desordem. Numa cura, por exemplo, ele é responsável por fornecer ao doente uma “linguagem” na qual são expressos certos estados não formulados e não formuláveis de outra maneira, os quais desbloqueiam processos fisiológicos. Trata-se de uma “linguagem” vivida no corpo e que é “incodificável”. Um corpo, nessas condições, está pleno da vibração do mundo e não de distingue dela. São forças em movimento. Há qualquer coisa de intraduzível, um segredo. Em suma, um corpo que precede e prescinde de uma linguagem formalizada, sendo um “campo privilegiado das práticas mágicas, da leitura dos presságios” (Gil, 1995, p. 224).

Nesse campo, permeado por um pensamento selvagem, um *estado selvagem*, é pelos sentidos, pelas relações sensoriais que um saber se produz. Um viver em experimentação, no qual as formas visíveis não operam por simbolismos e significados representativos daquilo que está na ordem do invisível. A tônica não está nas formas, mas nas relações. Os corpos, quaisquer, não estão separados entre mundos, porque sequer os mundos se distinguem da realidade. Os xamãs participam do que a antropóloga Els Lagrou nomina “batalha estética” na qual “o mundo do xamanismo e o mundo dessas forças invisíveis que causam doenças, que causam mortes, é povoado por uma transformação desses corpos fixos em corpos enfeitados que conseguem transformar esses enfeites em armas ou armadilhas” (Els Lagrou, 2015, p. 8)

Segundo Els Lagrou, os xamãs se expressam mais por aquilo que identificamos como performance, canto e dança do que pelas artes visuais – acredito que a antropóloga se refira a objetos como utensílios e pinturas corporais. A relação sinestésica entre canto e visão, portanto, é eminentemente vivencial, pois muito do que os xamãs podem ver não se materializa, ou seja, eles podem “ver aquilo que normalmente não se vê, o mundo invisível” (Els Lagrou, 2015, p. 7). Isso impressionou especialmente Antonin Artaud, talvez um dos poucos artistas que tenham de fato vivenciado rituais indígenas. Para o ator, ao ver o que normalmente é invisível, os xamãs ensinam a ver diferentemente. Mesmo com pinturas e escoriações na pele, modos de materializações, o que os ameríndios produzem são agências entre mundos, relações. O foco não está nas formas e nos objetos, uma vez que esses elementos materiais estão colados a uma experimentação – algo semelhante ao que Juliana Moraes conclui ao dizer que a dramaturgia de suas criações está implicada diretamente no seu processo de composição coreográfica, ao que corrobora a bailarina Flávia Scheye ao afirmar que processo e produtos se dão simultaneamente e são inseparáveis entre si.

Nesse sentido, me parece que os objetos relacionais de Lygia Clark e os parangolés de Hélio Oiticica propiciam pontes entre mundos que mantêm essa mesma qualidade de agência entre o visível e o invisível. E talvez o que seja invisível não necessariamente tenha que se fazer visível. Uma fantasmática que libere o funcionamento fisiológico de um corpo não precisa passar por um reconhecimento consciente das alterações de estados corporais. A artista nem sempre conversava com seus pacientes, porque a ela não interessava saber em que eles haviam sido modificados pela experimentação. Mesmo sinalizando mudanças em seus comportamentos, à artista instigava assegurar que eles acessassem suas fantasmáticas, uma linguagem incodificável, um estado não formulado e não formulável, uma porção invisível de seus corpos. Ela acreditava nessa agência sensorial como uma via possível para que um estado de criação atravessasse os corpos. O *estado pleno* poderia acontecer independente da consciência. Como os

xamãs, Lygia Clark colabora para que o outro “capte a medida do real”, como pontua o crítico de arte Guy Brett (Wanderley, 2002), ao acionar a porção invisível de si, seu corpo vibrátil, sua fantasmática. Para Gustavo Sol, a artista opera no paradoxo, não nomeia estados do corpo e deixa a própria pessoa resolver a questão. Isso é fazer arte, para ele. Arte é corpo para os índios. Não há distinção. Arte é corpo para Lygia Clark e Hélio Oiticica. Eles não fazem segregações. Ambos operam, ainda, pelo invisível, pelos estados do corpo e impescindem da relação concreta para que suas obras aconteçam no mundo. A arte que eles acreditam somente se efetua na experimentação, em ato, na fabulação dos corpos. Eles desejam uma arte que modifique os estados dos corpos. Uma arte, tal como os rituais indígenas, que não se faz por figuração, mas pela lógica das sensações. O resíduo dessa produção artística é um não-objeto, é a experiência em si, nos seus agenciamentos, nas suas relações, na rede sensorial que se compõe em ato – “a magia do ato na sua imanência”, pontua Lygia Clark (Figueiredo, 1998, p. 57). O que resulta são “armas” ou “armadilhas” de uma “batalha estética”. Possivelmente, são *armas criativas* (Hélio Oiticica) ou *vacinas antropofágicas* (Oswald de Andrade) que operam como terapêutica para os tempos desprovidos de poesia. A ênfase, portanto, dessa arte com o mundo não está nos aspectos visual, figurativo, formalizado, embora esses registros também se efetuem.

Tal composição de estados me parece ser o que acontece nos processos de criação de *Peças curtas para esquecer* e de *Desmonte*. Os corpos são informes, desfigurados, desarticulados. E, ao mesmo tempo, são corpos subjéteis, voltam-se contra eles mesmos enquanto atravessam experiências, no caso voltadas para a criação em dança. Diferente de um discurso corrente nas vanguardas modernistas, de que a arte torna visível o invisível, como destaca Els Lagrou – sublinhando o Surrealismo –, nos trabalhos de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Juliana Moraes o investimento não é no visível, nem mesmo como resultado cênico numa versão final, mas no que se passa nos corpos enquanto eles atravessam mundos. Sendo assim, a invisibilidade é também acolhida como matéria de expressão e é nela que uma “inconstância da alma selvagem” pode assumir diferentes estados do ser (ou não ser), a propiciar variações, fabulações, criações entre *tupy or not tupy*.

Noite, silêncio e sonho são termos recorrentes nesse universo sensorial mais selvagem, incodificável, que opera friccionando os limites da linguagem artística. Na mesma carta a Mondrian, Lygia Clark se refere à noite e ao silêncio como moradias onde ela impulsiona sua criação, favorecendo a emergência do *vazio pleno* (Ferreira e Cotrim, 2006). Em outra carta, a Hélio Oiticica, ela diz ver uma escuridão total “e o homem no começo das coisas, como um primitivo, captando o seu próprio corpo, recompondo-o, redescobindo o gesto, o ato, o mundo como um outro planeta estranho selvagem” (Figueiredo, 1998, p.

58). Nas primeiras frases do livro *Macunaíma*, Mário Andrade refere-se ao *herói sem nenhum caráter* como filho do medo da noite (Andrade, 2008). Sobre a lógica da sensação, Deleuze diz que “só podemos buscar a unidade do ritmo onde o próprio ritmo mergulha no caos, na noite” (Deleuze, 2007, p. 51).

Um campo de imagens e sensações, como numa noite de insônia é como a bailarina Isabel Monteiro descreve o processo de criação de *Peças curtas para esquecer*. No México, Artaud refere-se à preparação para a dança do Peyotl como “noite comprida atravessada de espasmos” e a uma “noite que sobe defeituosamente na alma” (Artaud, 2000, pp. 44-92). O ator ainda diz:

não sentimos o corpo que acabamos de deixar e nos segurava dentro dos seus limites, mas em contrapartida sentimo-nos bastante mais felizes por pertencer mais ao ilimitado do que a nós próprios (...) Parece que estamos dentro de uma onda gasosa e de todo o lado se liberta uma imparável crepitação. Coisas como que saídas do que era nosso baço, o nosso fígado, o nosso coração ou os nossos pulmões, incansavelmente se libertam e rebentam neste ar que hesita entre gás e água mas parece chamar a si as coisas e dar-lhes ordem para se reagruparem. O que me saía do baço ou do fígado vinha em forma de letras de um antiquíssimo e misterioso alfabeto mastigado por uma boca enorme mas assustadoramente pressionada, orgulhosa, *ilegível*, ciosa da sua **invisibilidade**; sinais varridos em todos os sentidos do espaço ao mesmo tempo que eu tinha a sensação de subir através dele (Artaud, 2000, pp. 26-27 – grifo meu).

Invisibilidade e deslimites. Um corpo em desordem anatômica (corpo sem órgãos, para Artaud), porém numa lógica de sensações, tal como a bailarina Érica Tassarolo, que sentiu seus ossos enrolarem por debaixo da pele, nos primeiros experimentos com os objetos de Ana Terra. Seria um corpo que se abre ao infinito, ao invisível, capaz de pressentir a chegada de um tsunami, como os animais, e de saber identificar doenças pelo cheiro, como acontece, com certos enfermeiros experientes, como lembra o ator Gustavo Sol? Do filósofo Daniel Dennett, o ator destaca a passagem em que ele diz ser a intuição o principal acesso à consciência. Insondável, essa via sinaliza o que o ator nomina como geografia multidimensional, a qual estabelece orientações como estrelas no céu. Porém, por um traço cultural, não se sabe ler estrelas num universo logocêntrico, pois o hábito está em ler códigos previamente mapeados. O que escapa a isso abre uma noite cheia de mistérios, colonizada que é a percepção.

Estudioso da cultura brasileira e praticante da Umbanda, Gustavo Sol diz que o ato de incorporar espíritos associados a crianças, índios e pretos velhos, coloca o corpo numa situação semelhante à de estar consciente de um sonho. Nesse atravessamento de mundos, incorporado, às vezes por mais de uma “entidade” (espíritos guias e protetores), o ator fazia atendimentos em um terreiro e se lembra de um momento no qual uma certa pessoa não conseguia explicar o que lhe acontecia. De olhos fechados, nesse estado de sonho, ele “enxergava” um novelo de linhas na testa dessa pessoa, que ele assoprou até

ser desfeito e as palavras dela recobrem sentido. Algo que parece assemelhar-se à *Baba antropofágica* de Lygia Clark.

A própria experiência da incorporação aponta questões interessantes para se pensar nos saberes *do* corpo. Segundo o ator, é possível observar tipos de energia que são favoráveis ou desfavoráveis, linhas mediúnicas de cura e outras que dão vazão a energias difusas. Na Umbanda não há julgamentos entre bom e mau, mas quem incorpora pode escolher a linha com a qual se identifica, através da percepção, em seu corpo, dos estados de incorporação. Há uma gramática de estados que Gustavo Sol aprendeu pela via sensorial, observando se essas energias mediúnicas presentes nele produziam bem-estar ou dores e tensões. Faço aqui uma livre aproximação com a noção de musculatura afetiva de Antonin Artaud, trabalhada pelo ator com a Companhia Perdida, na qual é preciso distensionar para a energia fluir pelo corpo.

Pude vivenciar alguns dos princípios de distensionamento muscular, pelo uso combinado de respiração e voz, no *workshop Estratégias coreográficas da peça Desmonte*, ministrado por Gustavo Sol no Sesc Belenzinho, em São Paulo (Brasil), no dia 14 de Abril de 2015, antecedendo a apresentação do solo co-dirigido por ele e dançado por Juliana Moraes. Durante os exercícios, na etapa de desistência/relaxamento, senti como se meu corpo caísse dentro de mim mesma, como se eu pudesse ter estado fora de mim. Em seguida, experimentei os encaixes sonoros que, ao mesmo tempo, me expandissem no espaço e dessem vazão para a voz percorrer todo o meu corpo, me transformando em uma caixa de ressonância. Procurei estar o mais atenta e concentrada possível para tocar a noção de musculatura afetiva de que fala o ator e desfazer, em mim, tensões. Para Gustavo Sol, a impressão é de que, nessa tarefa, eu parecia estar incorporada, pois ele nunca havia me visto daquela forma, com aquela expressão. Era como se eu fosse outra pessoa diante dele.

O que eu produzi, provavelmente, foi um *estado* que transformou a textura e a cor da minha pele, me fez suar, modificou o meu olhar, minha respiração e a minha musculatura, provocando relaxamentos e tensões, no sentido de uma combinação de forças. Portanto, uma geografia diferente se formou e moveu dimensões de subjetividade, memórias, imagens, medos, sensações que emergiram no corpo o qual, em movimento, construía e desconstruía *estados*, tal como aconteceu no laboratório ministrado por ele às bailarinas da Companhia Perdida. São modos de abrir caminhos para a sensibilidade, para acessar um corpo sutil. Para Gustavo Sol, diferente de um terreiro, onde não há esforço para uma incorporação acontecer, no trabalho cênico é preciso aquecer, alongar, aprender a equilibrar e a lidar e com as tensões, pois há um propósito que é a composição artística.

Essa percepção mais detalhada do jogo de tensões fez Gustavo Sol entender que a cultura na qual vive aparta essa relação mais próxima com o corpo. Na Umbanda, de uma certa maneira, há conexões simbólicas, rituais, histórias que dão parâmetros para a compreensão dessa gramática dos estados. No entanto, fora desse contexto, perde-se a capacidade de acessar os mesmos estados, a mesma relação sensorial com o corpo. Afinal, essas constelações não existem objetivamente. “Sejamos subjetivos, diria um xamã”, lembra Viveiros de Castro (Sztutman, 2007, p. 42). Diante dessas questões, não se trata de operar na arte como um pai de santo, um terapeuta, ou mesmo um xamã. De alguma maneira, eles estão imbuídos de solucionar questões. Já a proposta de Gustavo Sol, tendo em vista a arte, é de operar com os estados por um ponto de percepção processual e abrir os corpos para os paradoxos. Não já desejo de respostas na arte, mas de lançar tantos outros questionamentos que se dão na linguagem e no tensionamento de seus limites – no que ele se aproxima de Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Como criador, Gustavo Sol pergunta: quais são as forças que estão operando no artista? É nesse sentido que o ator considera, em sua metodologia, vivenciada com a Companhia Perdida e com Juliana Moraes, as influências do que não está previamente definido como elemento cênico: calor, barulhos, estados cotidianos do corpo que afetam a maneira como o artista se envolve com a criação, os quais comumente são ignorados no trabalho artístico. Operar por estados do corpo requer uma sensibilidade mais conectada com o mundo, em suas multidimensionalidades afetivas. Para tanto, ele faz uso do *olhar investigativo* que liga o artista aos estados cotidianos e, nesse agenciamento, é que se dão os *estados de presença poética* que conectam o artista ao procedimento e, por consequência, processo e criação, técnica e criação, dramaturgia e coreografia, numa mesma banda de Moebius, a dobrarem-se entre si.

Ao lidar com a arte desse modo, Gustavo Sol oferece possibilidades de se acionar um corpo selvagem e de fazer variações em torno dele, abrindo conexões com a inconstância que habita um corpo em experimentação – um estado que pode emergir numa tribo, num terreiro ou em uma sala de ensaio. A ele não interessa fixar-se ao transe, à catarse e à catatonia, embora reconheça passagens por esses estados na investigação artística. O que ele deseja é evitar que o artista “rode em torno do próprio rabo”, como esses estados favorecem. Sua estratégia e sua metodologia é operar pelo procedimento, tendo como foco o processo de composição de *estados de presença poética*, em seus arcos de brilho e esvaziamento. Diz respeito a “pegar a onda” de um estado em emergência ao invés de reencená-lo (como na lógica de um passo que é repetido). Para ele, a criação está nesse movimento, nessa sintonia sensorial, nesse atar-se, paradoxalmente, ao procedimento e não ao roteiro de passos e ações.

Há uma geografia invisível que ronda esse agenciamento no corpo. Diferente do Candomblé e da Umbanda, Gustavo Sol prefere não nomear os estados como essas religiões fazem com os arquétipos (como o tipo do pai de santo ou do orixá que incorpora). Nomear é trabalhar dentro de uma linguagem, de uma gramática prévia de estados, de uma constelação simbólica que, para ele, limita o trabalho de criação artística. Aliás, o ator estimula que os artistas operem com diferentes estados em simultâneo, circulando entre eles. Um modo semelhante de colocar o corpo em experimentação que também está presente nos processos de criação de Juliana Moraes, com as *assemblages*, através do que ela condensa *texturas* numa parte do corpo, fazendo elas mobilizarem diferentes partes, por fragmentação, e, ainda, operar em simultaneidade, gerando engajamentos corporais inusitados. São investigações que requeem um atravessamento constante entre mundos. Porém, nem só noite, sonhos e silêncio, mas *trânsitos somático-dançantes* na multidimensionalidade das sensações.

Considerando a criação em arte e a cosmogonia ameríndia, me parece ser possível dizer que a parcela de tensionamento aos limites da dança e do teatro que os artistas pesquisados produzem, ao tratarem de uma sensorialidade que se faça antropofágica, avançam no sentido de uma performatividade, conforme os contornos dados por Josette Féral (2008)²². Segundo ela, o termo performativo tem amplo espectro, indo desde um foco estético, como a *performance art*, até a abrangência de elementos culturais, incluindo manifestações teatrais, rituais, de divertimento e toda manifestação do cotidiano, no caso a *performance como experiência*.

Ao propor a noção de performatividade, Josette Féral aponta para um teatro que opera pela desconstrução, por um jogo com os signos que se tornam instáveis, fluidos, que migram de uma referência a outra incessantemente, através do qual o performer instala uma ambiguidade de significações, deslocamentos de códigos, deslizamento de sentidos. “Trata-se, portanto, de desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem”, pontua a autora (Féral, 2008, p. 204). Para tanto, é fundamental o engajamento total do artista, pois diz respeito a tocar em sua subjetividade como performer. Nesse modo de operar, o artista tem como foco o próprio processo em sua feitura. Não há uma finalidade, há o próprio processo em seu acontecimento, na experiência que ali se produz.

No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer” (doing), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (showing the doing), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura (Féral, 2008, p. 209).

²² A antropologia teatral tem amplos e complexos estudos em torno da noção de performance, inclusive em comunidades indígenas. Não é desejo dessa investigação aprofundar uma discussão nesse viés, mas apontar possibilidades para se pensar o contexto das artes do corpo em análise a partir da ideia de performatividade em Josette Féral (2008) e em Eleonora Fabião (2008).

Esta é a pulsão do contemporâneo para Gustavo Sol. Para ele, investir no estudo da sensorialidade, na criação de *estados de presença poética*, diz respeito a pesquisar a natureza das “processualidades que nos ligam a muitas dimensões da nossa existência”²³. Para isso, é preciso desinstitucionalizar a percepção e conectar o corpo consigo e com o mundo em simultâneo, abrindo suas camadas, suas geografias multidimensionais. É quando a ação, que pede uma finalidade, tende a desaparecer para dar lugar à experimentação em ato, aos processos que se dão no corpo num tempo presente, ou o presente do presente, nas palavras de Eleonora Fabião (2010). Uma temporalidade na qual a atenção é um elemento coreográfico, como propõe Gustavo Sol. Para Eleonora Fabião,

Estamos mais habituados a agir do que a distensionar, a ponto de sermos agidos; somos treinados para criar e executar movimento, não para ressoar impulso; geralmente sabemos ordenar e dar ordens ao corpo mais e melhor do que sabemos nos abrir e escutar. A busca por um corpo conectivo, atento e presente é justamente a busca por um corpo receptivo. A receptividade é essencial para que o ator possa incorporar factualmente e não apenas intelectualmente a presença do outro (Fabião, 2010, p. 323).

Um corpo que se deixa mover, com dizem o ator Carlos Simioni e a bailarina Érica Tessarolo. Porém, corpos que não se sujeitam ao movimento, mas que sejam eles próprios movimento, com energia e vitalidade, “um corpo que experimenta o espaço ampliado do gesto ainda não solidificado e engessado da forma”, pondera a coreógrafa Juliana Moraes (2013b, p. 139), propondo a investigação permeada de uma linguagem ainda não formulada. Uma arte que, para ela, cria a partir do vazio ao invés de se afundar nele. Corpos em situação de agência, de conectividade, de relações. Para Eleonora Fabião (2008), as pistas para a performatividade implicam: na ativação de um corpo com potência relacional, que seja ele motor da experimentação com outros corpos, colocando-se em riscos e transformações; um corpo que se percebe como spinozano, por ser constantemente formado e informado pelo mundo – parte de mundo que é, diz a performer, *Cosmos parte do eu*, nas palavras de Oswald de Andrade –; corpo inacabável, provisório, que está sempre sendo gerado. A performatividade tem interesse por uma arte da negociação e da criação de corpo no aqui e agora para perguntar: o que o corpo pode mover?

Os processos de pesquisa das *sensorimemórias* e de criação de *Desmonte* implicaram, nesse sentido, num corpo e numa dança performativa, que não quer ser ou mostrar algo, mas que *está* no tempo presente do gesto, que acontece na transitoriedade do instante, que percebe a si e a sua relação com o mundo em seus agenciamentos, que investiga as sensações em atravessamento nos corpos e com elas elaboram novos diagramas de

²³ Gustavo Sol, ator e pesquisador. Entrevista realizada em 15 de Agosto de 2015, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

forças, numa infundável negociação entre deixar-se mover e criar *dramaturgias do desesquecimento*. Portanto, nas quais processo e produto estão implicados: roteiros gerais preenchidos pela experiência no momento da cena; paleta de *texturas* que variam; modulações de fluxos e dinâmicas; *estados de presença poética* que nublem a relação figurativo e figural; e, enfim, lembrar de esquecer, fluir em ato. Uma dança que se perde de si mesma para mover os sentidos da arte. Uma dança cujas *texturas* são permeadas de *estados de presença poética* e *brilhos*. Tais criações abrem uma constelação de estrelas cuja cartografia ou gramática de estados nem sempre se é capaz de ler ou mesmo sentir.

Um xamã cria linguagem, tal como alguns artistas têm criado as suas obras, por poéticas e estéticas ligadas ao invisível. Porém, a questão não se limita à arte. Viveiros de Castro acredita que o chocalho do xamã é um acelerador de partículas. Para ele,

o “equivalente” do xamanismo ameríndio não é o neoxamanismo californiano, ou mesmo o candomblé baiano. O equivalente funcional do xamanismo indígena é a ciência. É o cientista, é o laboratório de física de altas energias, é o acelerador de partículas. (Sztutman, 2007, p. 45)

Do lado doutor, do lado citações, o lado autores conhecidos, como diz Oswald de Andrade, está, enfim, a ciência. Mas que temos nós com isso? Gustavo Sol percebe que a ciência está começando a se abrir aos fenômenos que a arte e a cosmogonia ameríndia, e mesmo o Candomblé e a Umbanda, de algum modo conhecem, pois evidenciam-se de maneira bastante concreta e vem orientando todas as culturas, de um modo ou de outro, até o presente momento. A conexão entre arte e ciência, em sua análise, não é mais tão estranha como há três décadas.

Existe uma lógica na ciência que é a mesma lógica de qualquer macumbaria, que é: eu vou tomar aquela planta e ver o que acontece, o que faz em mim, porque para eu provar determinada coisa eu preciso provar, eu preciso testar, eu preciso testemunhar. E isso tem a ver com o cientista. Ele tem que ver, tem que olhar, tem que fazer²⁴.

E tem a ver com o artista também, argumenta Gustavo Sol. A divisão entre arte e ciência parece ainda replicar os binômios sagrado e profano, natureza e cultura, razão e emoção, consciência e inconsciência, pensar e sentir, um dentro e um fora do corpo, corpo e alma, corpo e espírito, como se constituíssem instâncias separadas e incomunicáveis de corpo e de mundo. Eleonora Fabião diz que

O teatro artaudiano, e com ele a performance, é cruel ao minar fundamentos determinantes da cultura ocidental, nomeadamente: logocentrismo e tirania teológica. Fundamentos estes que domesticam e mingam corpos; forças de subjetivação que descorporalizam nossas maneiras de nos relacionarmos e criarmos mundo. Como propõe Artaud, o julgamento de Deus precisa ser erradicado para o nascimento do corpo; a fúria logocêntrica precisa ser acalmada para o nascimento do corpo. Como propõem os

²⁴ Gustavo Sol, ator e pesquisador. Entrevista realizada em 15 de Agosto de 2015, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

performers com seus programas, **o tipo de conhecimento de que precisamos no presente momento se faz nos corpos, com corpos, como criação de corpos.** Ou como convoca Gilles Deleuze inspirado por Artaud: **“É preciso que estiquemos nossa pele como um tambor** para que uma nova política comece” (Fabião, 2008, p. 240 – grifos meus).

Será no sul do hemisfério que a pele será esticada como um tambor, o chocalho acelerará as partículas e descolonizará a percepção? Para “Frederico” Nietzsche,

Toda a filosofia até agora foi um mal entendido sobre o corpo. Digo, o corpo é um pensador. (...) Lugar onde as nações se misturam. Fonte de grande cultura. O bom europeu, isto é, o extra europeu, é isso que me interessa. Os índios, peles vermelhas, telauares e moicanos, os palias, artistas, os judeus alemães, os lá de baixo. Esses serão os libertadores do nosso ódio. Do nosso ódio nacional²⁵.

Que saberes o sul do planeta dispõe para subverter as dicotomias? Estaria em Pindorama (Brasil) um lugar para o sul dos saberes, com seus mestiços desafros, desíndios e deseuropeus, opostos a branquitudes e civilidades e cuja natureza birrenta contradiz os desígnios colonialistas (Darcy Ribeiro *apud* Rolnik, 1998)? Para o sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2008), a problemática contemporânea não é de ordem social ou política, mas cultural e epistemológica²⁶, ao que ele propõe como alternativa que o homem vestido aprenda com as epistemologias do sul. Sendo a epistemologia xamânica de ordem estética, como pontuam Els Lagrou (2015) e Viveiros de Castro (Sztutman, 2007), quais são os saberes em agenciamento? A atriz, diretora teatral e pesquisadora Verônica Fabrini apropria-se da metáfora do sul, de Boaventura de Sousa Santos, para propor um *sul da cena* e um *sul do corpo*. Para ela, as epistemologias do sul, nelas inseridas a tribo mexicana dos Tarahumaras, não padecem das cisões esquizofrênicas e dicotômicas entre natureza e cultura, corpo e alma.

São culturas que compreendem e vivenciam múltiplos planos de existência. Nesses planos, um rio é um rio, em sua concretude de margem e fluxo, mas é também um Deus. Suas águas abrigam tanto os peixes que pescam como as laras e outros seres fantásticos. Evidente parentesco com o teatro, onde as coisas sempre são outras coisas sem deixar de serem elas mesmas. No teatro é possível essa existência múltipla, onde uma coisa é *muitas coisas* (...) A experiência da cena, do atuar, é antes de tudo um exercício de alteridade, de diferença. (Fabrini, 2013, p. 17).

A porção imaginária, como lembra Verônica Fabrini, é também feita de músculos a serem exercitados, pois um artista é, ao mesmo tempo, constituído e constituinte de matéria e imaginação. Para ela, a questão não é “ser ou não ser”, mas “ser e não ser”, em que um corpo opera por devir e assume as inconstâncias e variações de seus estados selvagens.

²⁵ Júlio Bressane (Diretor), filme *Dias de Nietzsche em Turim* (2002). Rio de Janeiro: T. B. Produções. Documentário brasileiro sobre os últimos dias de vida do filósofo em Turim (Itália), por onde fez muitas caminhadas que influenciaram seu modo de pensar. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cz5OylsBq14&t=1837s>. Consultado a 10 de Julho de 2017.

²⁶ Esse estudo não avança em direção à complexidade dos estudos pós-coloniais e decoloniais e suas relações com a arte e a dança. Apenas será pontuada a provocação em torno da ideia de epistemologias do sul proposta por Boaventura de Sousa Santos (2008).

Nesse sentido, trata-se de um saber do sul, um sul do corpo, um saber do corpo, que se dá numa relação direta com o mundo em suas dimensionalidades, tal qual a cosmogonia ameríndia. Saberes que se fazem por sabores, portanto por sinestésias, e que reconhecem as sensações e as sensorialidades como epistemologia tanto quanto os outros saberes, pois o “mundo não é um código a ser decifrado, mas é antes, uma presença a ser encarada” (Fabrini, 2003, p. 18).

Diferentes mundos para um mesmo ponto de vista é a lógica das sensações das epistemologias xamânicas. Falar de sul parece fazer sentido quando o que Boaventura de Sousa Santos tensiona é despir a subjetividade marcada pelo capitalismo, pela submissão, pelo massacre dos diferentes mundos que habitam a realidade dos corpos. Para o sociólogo, “só se aprende com o Sul na medida em que se concebe este como resistência à dominação do Norte e se busca nele o que não foi totalmente desfigurado ou destruído por essa dominação” (Santos, 2008, p. 33). De tal maneira, que a provocação epistemológica não se resume a um duelo entre Sul e Norte, pois seria repetir a cisão esquizofrênica. Trata-se, ao mesmo tempo, de contrapor o Sul do Sul, o Norte do Sul, o Sul do Norte e o Norte do Norte. Para o cantor Belchior, que se reconhece como índio,

Nós não estamos interessados em idolatrias, em mitologias. Todos os mitos são iguais aos sabonetes, iguais aos pacotes de açúcar, iguais aos pacotes de macarrão e as frutas dos supermercados. (...) O Brasil é grande. E o trem está dividindo o Brasil como um meridiano. Tudo é norte, tudo é sul. Tudo é leste, tudo é oeste. Tudo é sol e tudo é lua. Todo tempo é tempo. Todo tempo é contratempo²⁷.

A condição do índio, enfim, não é uma questão de cocar de pena, urucum e arco e flecha. Sequer se trata de algo aparente e evidente, passível de se fixar em estereótipos. É muito mais uma questão de “estado de espírito”, num sul do saber que não concebe o espírito sem o corpo. “Um modo de ser e não um modo de aparecer. Na verdade, algo mais (ou menos) que um modo de ser: a indianidade designava para nós um certo modo de devir”, analisa Viveiros de Castro (Sztutman, 2007, p. 137). Para ele, no Brasil “todo mundo é índio, exceto quem não é” (Sztutman, 2007, p. 146).

²⁷ Entrevista com o cantor Belchior, no programa *MPB Especial*, veiculado pela TV Cultura em 02 de Outubro de 1974. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=94-rOEVnyDg>. Consultado a 27 de Maio de 2017.

3.2 Sabíamos transpor o mistério e a morte

– Sensorialidades antropofágicas: a devorar o antropófago e a criação em dança

Sensorialidades antropofágicas. Uma hipótese em torno da qual me entranhei, em *selva*, por noites, exposta a *estados selvagens*, numa caçada para capturar os corpos potentes em devoração nesse banquete ritual. As dentadas finais são feitas em câmara lenta, pois são infinitas as intensidades, surpresas, sobressaltos, tremores e fôlegos ao longo de um percurso que se fez em ato. Estive em torno de criadores tomados de desejos devorativos que têm como traço comum a ousadia e a impossibilidade de concessões diante de algo que “pinica por dentro”, como diz a coreógrafa Juliana Moraes. Seus corpos – visíveis e invisíveis – produzem sensações a fazer variar e compor as partículas de si em matérias de expressão que se materializam em arte. Eles são criação em vida, atravessados que estão de mundos. Bem diferente do modelo romântico do gênio, que tira apenas de si a efusão criativa, como um pequeno deus a emanar uma sensibilidade *sui generis* (Sztutman, 2007), os criadores em estudo me parecem interessados em operar por alteridade.

Criação, para Oswald de Andrade, implica em multiplicidade, composição de corpos visíveis e invisíveis, agenciamentos, relações vivas, cujas porções vibráteis configuram, em rede, a força motriz das matérias que se tornam expressão em arte. Antropofagia se faz pela deglutição de outros. Comer um outro como marco de um processo de criação. Regras, métodos, técnicas, estilos, metodologias, conceitos são vaporizados em um caldeirão de experimentações. Um corpo em outro corpo, dissolução de uma carne na outra, saberes e sabores de um a constituir a fisicalidade de outro. Antropofagia, no sentido oswaldiano, é a capacidade de apreender experiências diversas e simultâneas, numa convivência de todos os tempos em um. É a possibilidade de lidar, de maneira produtiva, com a simultaneidade, sem estabelecer hierarquias e exclusões *a priori*, define o organizador do livro *Antropofagia hoje?*, João Cezar de Castro Rocha. Para ele, o escritor antropófago pode ser considerado um cibernético *avant la lettre*. (Ruffinelli e Rocha, 2011).

Antropofagia não é um método, nem metodologia ou categoria, sequer definição. Quando muito, é um princípio, um conceito poroso, sendo, antes e sempre, um estado de criação, um conjunto infinito de modos de lidar com as matérias de expressão e com o mundo que se ordena, na produção artística, como obra ou como proposição relacional, a exemplo de Lygia Clark e Hélio Oiticica. É dessa percepção que atualizo, nesse estudo, a antropofagia não como tema, e sim como modo, procedimento, processo de invenção e reinvenção contínuo, que se dá *nos/pelos* corpos em conexão com os fluxos de vida, “atentos e fortes”, conforme o refrão da música *Divino maravilhoso*. Essa é a direção do

cinema perigoso de Glauber Rocha e da poética antropofágica instigada por Oswald de Andrade. Antropofagia como um estado de alucinação, de delírio e variação entre razão e intuição.

Estados que se dão nos corpos, uma vez que a antropofagia somente se efetua por um viés sensorial. É preciso que as sensações fluam, refluam, revolvam, eclodam tudo que passa na carne, na energia dos corpos, na vibração magnética que sobe à flor da pele. O modo antropofágico de subjetivação é um processo de fusão que requer uma desidentificação com um modelo dominante, seja ele qual for, uma não-codificação, uma produção despida de convencionalismos e sofisticações, feita de saberes *do/no* corpo e cuja técnica seja o aproveitamento lógico da natureza (Andrade, 2009; 2011). Sendo assim, esse modo antropofágico, para Suely Rolnik (2002), tem os seguintes aspectos: desapegar de territórios ao qual se está habituado; circular por diferentes repertórios; fazer outras articulações e compor outros territórios. São as urgências indicadas pelas sensações que orientam esse modo operativo, o que faz com que as composições aconteçam de maneira processual, singular e impessoal, em multiplicidade e por devir. Hibridação, irreverência, experimentação e criação são os traços, para a autora, da tradição antropofágica que se conhece há cinco séculos, no Brasil. Esses são os princípios de uma aventura estético-corporal²⁸.

Quanto aos artistas em criação, Oswald de Andrade diz serem “sismógrafos sensibíllissimos”, “hiperestéticos” a propor fatos poéticos (Andrade, 2009). Ao invés da antropofagia ser uma ilustração para ideias supostamente indiscutíveis, para o cantor Caetano Veloso, o escritor, em sua atitude, instiga a imaginação no sentido de uma crítica da nacionalidade, da história e da linguagem. A proposição do escritor não é misturar referências indiscriminadamente, uma vez que o ato antropofágico não é meramente orgânico, como lembra o compositor. Não se trata, para ele, de

meter num mesmo saco a mediocridade dos misturadores de informações mal assimiladas e gesto audaz de um grande poeta. (...) A poesia límpida e cortante de Oswald é, ela mesma, o oposto de um complacente “escolher o próprio coquetel de referências”. A antropofagia, vista em seus termos precisos, é um **modo de radicalizar** a exigência de identidade (...), **não um drible na questão** (Veloso, 2012, pp. 55-56).

Devorar, deglutir e assimilar *a seu modo*, frisa Oswald de Andrade. Em sua radicalidade poética, subverte arcaísmos e certezas na própria construção do Manifesto Antropófago. Um texto que se faz como um palimpsesto, uma escritura que é apagada para se escrever por cima, de maneira que resíduos de diversas marcas ainda estejam presentes. Com inúmeras camadas, sobrepostas, as referências se misturam tal como uma partitura textual ou um cardápio, analisa Beatriz Azevedo (2016). Como a partitura

²⁸ Conferência de Suely Rolnik no Encontro Internacional de Antropofagia (EIA), realizado no Sesc Pompeia, em São Paulo (Brasil), em Dezembro de 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vil8cWpGslc>. Consultado a 10 de Janeiro de 2017.

em dança, proposta por Juliana Moraes, em criações aqui em estudo, o texto inaugural da antropofagia nas artes tem ritmo próprio de movimento, determinado pelas sensações. “Importante lembrar que no Manifesto Antropófago tudo passa pelo corpo, tudo vem do corpo e ao corpo retornará. A centralidade do corpo na filosofia antropofágica é inegável” (Azevedo, 2016, pp. 205-206).

Arrisco dizer que os aforismos operam como as *texturas, frequências qualitativas de movimento*, para usar os termos de Juliana Moraes. Cada palavra, cada frase, cada ideia é redigida de modo a produzir combinações cinéticas inusitadas, a fazer dançar a imaginação. O autor recorre, para tanto, à linguagem jornalística, cria manchetes num texto aparentemente sequencial, faz ordenamentos não lineares e insiste em pontos finais, por vezes em seguida a uma única palavra, para reforçar um uso rítmico dos sinais gráficos. Seriam respirações? Partitura textual, repleta de condensação imagética, numa pulsação encantatória, seria, então, partitura musical, teatral, cinematográfica, coreográfica, tudo ao mesmo tempo? Um texto que escorre para a performatividade?

Oswald de Andrade reflete as tecnologias de seu tempo, como o telégrafo. Ele tem um modo de escrita que investe na surpresa e na síntese, ao invés de explicações e longas defesas de pontos de vista. Uma exigência também presente na criação de Juliana Moraes e que as criadoras-intérpretes da Companhia Perdida reconhecem como um traço forte da coreógrafa: surpreender, não se fixar em formas, não deixar uma sequência de movimentos se estabilizar, desapaixonar-se para que o inusitado aconteça. Um corpo instável, aberto, exposto (Moraes, 2013b). À semelhança do que move a investigação da artista da dança, Beatriz Azevedo diz de Oswald de Andrade:

Seus aforismos apresentam um “tempo de urgência”, como que a criar “despertadores” entre cada afirmação, exigindo um leitor atento que não se acomode esperando o fluxo habitual das frases. (...) Oswald atua como um (des)compositor de uma partitura musical precisa e ambiciosa (Azevedo, 2016, p. 97).

O resultado é uma arquitetura de ecos que justapõe dimensões espaço-temporais. Um eco sonoro como o “tupy” repetido diversas vezes ao vento, por José Celso Martinez Corrêa. Porém, o que está em causa não é a técnica em si, emprestada de diferentes contextos, nem a composição de um vocabulário específico e repetível em outras criações. Afinal, “tudo na arte é descoberta e transposição” diz o poeta (Andrade *apud* Azevedo, 2016, p. 100). Deslocamento, alteração, mudança, salto, inversão: sinônimos de transposição, bem como procedimentos em voga nas artes do corpo que podem contribuir para ‘alter-ações’ nos agenciamentos e relações. Diz Juliana Moraes:

Para mim, sempre foi importante não emprestar movimentos de aulas de técnica e não criar um vocabulário repetível para peças diferentes. Observo que muitos coreógrafos acabam por criar vocabulários pessoais com passos que levam de uma peça para outra, não importando o tema. (...) Acho engraçado que alguns deles sejam louvados como

expressões da mais avançada pesquisa em dança contemporânea no Brasil enquanto suas estruturas de composição têm pelo menos 150 anos (Moraes, 2013b, p. 30)²⁹.

Modos antropofágicos de criação. Uma necessidade veemente de não se ater a fórmulas, e sim de se reinventar a todo instante. Traço de intensidade que percebo presente tanto na produção de arte e pensamento de Oswald de Andrade, como em Juliana Moraes. *Só não há determinismo onde há mistério*. O crítico Paulo Herkenhoff referiu-se à Lygia Clark como uma artista que inventa problemas a partir da lógica de seu trabalho³⁰. A cada urgência das sensações, uma metodologia específica àquela criação. Uma observação facilmente atribuível à coreógrafa, tanto quanto ao antropófago escritor. Trata-se, para o também crítico de arte e poeta Ferreira Gullar, de perceber que não há mais linguagem e que as respostas – ou quem sabe um universo de outras tantas perguntas – estão nas sensações³¹. Por esse viés, a criação poética se dá na relação entre o físico e o imaginário, naquilo que se sente, completa o crítico de arte Guy Brett, ao discorrer sobre a obra de Lygia Clark (Brett, 2005)³².

A investigação de um corpo em composição, nos processos de Juliana Moraes, acontece, de certo modo, tal como na criação de Oswald de Andrade. Para ela, o movimento pede uma narrativa a partir de si próprio, de onde decorre a inseparabilidade entre coreografia e dramaturgia, pois processo e produto estão implicados um no outro. Esse exercício é feito constantemente pelo escritor, o que pode ser acompanhado pela diversidade de seus poemas, romances, peças teatrais, frases, pensamentos, pois “nada nem ninguém permanece *fixo* – ou toma posse de um território, mesmo que discursivo”, diz Beatriz Azevedo (2016, p. 198).

Não há divisas, fidelidade a tempo cronológico, mas um fluxo que toma corpo. Não se ater a um só procedimento, surpreender, fazer proliferar os paradoxos. Entradas e saídas de estados, circulação de energia, estar presente, em ato. Uma tendência à performatividade parece, assim, aproximar a coreógrafa e o escritor, pois tratam de instalar a ambiguidade das significações, o deslocamento dos códigos, o deslizamento de sentido, como diz Josette Féral (2008). Nesse sentido, cada projeto de composição de Juliana Moraes pede um recomeço em termos de invenção de vocabulários de movimento, os quais esgarçam e até rompem certos limites da própria linguagem. É

²⁹ Essa passagem corresponde aos textos do verso do livro *Dança, frente e verso*, de Juliana Moraes (2013b). No verso estão trechos de diários pessoais, tendo um tom mais direto, de desabafo, de pensamentos escritos no calor do momento em que se efetuaram, sem mediações, ponderações, julgamentos e edições.

³⁰ Entrevista com o crítico de arte Paulo Herkenhoff em Suely Rolnik (2011). Caixa de DVDs *Arquivo para uma obra acontecimento*. São Paulo: Sesc.

³¹ Entrevista com o crítico de arte e poeta Ferreira Gullar em Suely Rolnik (2011). Caixa de DVDs *Arquivo para uma obra acontecimento*. São Paulo: Sesc.

³² Entrevista com o crítico de arte Guy Brett em Suely Rolnik (2011). Caixa de DVDs *Arquivo para uma obra acontecimento*. São Paulo: Sesc.

nesse limiar que opera o antropófago escritor, na invenção que faz cruzar referências para abrir outros modos possíveis de criar em arte.

Para enfrentar essa criação em efusão, sempre diferencial, é preciso mexer no método constantemente, como observa Juliana Moraes. O poeta Fernando Pessoa diz não ficar apenas a assistir às sensações durante o desenrolar dos mecanismos que presidem ao nascimento da linguagem poética. É preciso, para ele, criar as condições experimentais, laboratoriais, de tal maneira a compor com maior rigor sua estética, destaca José Gil acerca do processo de criação do poeta (Gil, 1987). É nesse ponto que eu percebo o cruzamento entre as *sensorialidades* e os *modos antropofágicos* de criação: lidar com as sensações, no que elas transmitem diretamente *com* e *ao* corpo, e operar, concomitantemente, friccionando a linguagem artística.

Dessa maneira, é preciso que os criadores encontrem as lógicas inerentes às sensações e possam formalizá-las em experiências poéticas e composições em arte que atendam às urgências mobilizadas nos corpos, mesmo que isso implique em uma radical desestabilização do corpo e, ainda, da ideia em torno do que seja uma composição coreográfica e dramaturgica. Como diz Hélio Oiticica, a lógica é o método. O que, para Gustavo Sol, implica em assumir o procedimento como estratégia composicional, para operar no paradoxo entre sentir, mover e produzir alterações no corpo, sem descansar e sem buscar soluções. Águas-vivas com muitas pernas, se pararem afundam, como diz Juliana Moraes, para quem processo e produto estão implicados, assim como coreografia e dramaturgia. Dessa maneira, observo a antropofagia como um modo, um processo, um princípio de criação e não como temática, suporte em torno do qual as definições estéticas acontecem. Sequer o corpo é suporte para a linguagem artística.

Nesse sentido, tendo como desejo não apenas observar a emergência das *texturas* e dos *estados*, assim como não perder a potência cênica do que surgia por intensidades, numa criação focada nas sensações, tanto na pesquisa das *sensorimemórias* como do solo *Desmonte*, Juliana Moraes produziu as condições experimentais para compor com corpos em estados selvagens, que não se deixavam dominar e insistiam em se mover de determinada maneira. Afinal, essa corporeidade foi identificada como potente e coreograficamente interessante para uma criação em dança, embora aparentemente “não-coreografável”, uma vez que a manipulação facilmente esfriava os materiais expressivos. Difícil até mesmo manter as frequências qualitativas e, ao mesmo tempo, compor. Assim, foi a metodologia desenvolvida por Gustavo Sol que propiciou as condições para as artistas operarem com a linguagem, sendo possível manter, de algum modo, a potência das sensações nos corpos para formalizar a composição para além dos tranSES, catatonias, catarses, tremores, espasmos, pausas prolongadas e engajamentos corporais estranhos, disformes, desfigurados, desarticulados.

Manipular as *texturas* pela percepção do corpo sendo atravessado pelos *estados de presença poética*, os quais emergem quando se desiste de esperar algum resultado, finalidade ou desempenho e usar a atenção como dimensão coreográfica, por meio do *olhar investigativo*, percebendo as mudanças físicas que favorecem as alterações fisiológicas do corpo, como modificações no olhar, na cor da pele, na circulação de energia, postura, expressão. Tudo isso, sem deixar-se tomar por emoções, sensações, imagens, memórias e situações fixas e específicas, para evitar representações e interpretações. Da mesma forma, não querer repetir um estado do corpo que seja tomado de *brilho* como uma reencenação, pois seu caráter resulta fictício, uma vez que implica numa retomada de movimentos através do sequenciamento de passos e ações, quando a ação, para Gustavo Sol, é consequência de um estado alterado do corpo.

Com essa maneira de abordar as sensações, é preciso atar-se ao procedimento e não ao efeito vivido no momento de alteração do corpo. Trata-se, para o ator, de investigar cada percurso de modificação fisiológica e voltar, assim, aos elementos que modulam essas alterações, tal como usos do peso, da respiração, da voz. Quando essa lógica se alia às *texturas*, abertas, instáveis e porosas, estas conseguem se definir e gerar eixos em torno do qual o movimento pode variar ou divagar para outras paletas. Nesse processo, até mesmo o pensamento é passível de participar da composição. A potência do gesto artístico, nesse tipo de criação, reside em não querer ser ou fazer algo, mas em simplesmente *estar*, no tempo presente dos acontecimentos que se dão no corpo, investigando os processos físicos e o percurso das sensações.

Para Juliana Moraes, há processos nos quais a coreografia tem uma composição cindida em relação à dramaturgia. Ela cita como exemplo a peça *Sem título* (2013), criada pela bailarina Vanessa Macedo, da Cia. Fragmento de Dança, de São Paulo, justamente para evidenciar a questão. Esta coreógrafa definiu uma partitura fechada de movimentos e convidou três bailarinos para dançá-la, tendo eles liberdade de escolher trilha sonora, figurino, desenho de luz, uso ou não de objetos cênicos e a dinâmica e repetição dos movimentos. Conclusão: três solos que pareciam distintos entre si, não por um entendimento de coreografia como escrita do movimento, mas pelo que organiza a relação entre os elementos externos ao corpo e que compõe a dança, muitas vezes situado como dramaturgia, pois reside nessa combinação entre movimento e elementos cênicos o sentido dado à obra.

Tal relação torna-se inviável diante do tipo de processo pelo qual passou a Companhia Perdida e mesmo Juliana Moraes, em seu solo co-dirigido por Gustavo Sol, pois não há como separar a feitura da coreografia das definições dramatúrgicas. Até mesmo essas duas palavras se confundem com os procedimentos de criação, no fazer artístico da coreógrafa. Em sua opinião, as criações de Lia Rodrigues e de Marcelo Evelin parecem

seguir a mesma implicação entre processo e produto. “Você desorganiza o corpo e não tem nenhuma coreografia de passo, porque não tem passo. Eu acho que não é à toa que essas pessoas que desmontam a coreografia também desmontam a ideia de dramaturgia separada da coreografia”³³, argumenta Juliana Moraes. Uma percepção compartilhada pelo diretor Norberto Presta que, ao trabalhar com a bailarina Jussara Miller, prefere misturar coreografia e dramaturgia na noção de *dançação*, na qual um corpo se põe a fabular e a criar sempre em ato, ainda que uma partitura de movimento prevaleça – uma percepção relativamente recente para o diretor.

No tipo de relação entre coreografia e dramaturgia proposto por Juliana Moraes é preciso atualizar e alargar o próprio conceito de coreografia³⁴. Em sua criação, há uma certa dose de planejamento e des controle e os corpos são percebidos como transitoriedades, em seus estados que paradoxalmente operam entre suas intensidades e a formalização de uma obra ou experiência cênica. Assim, coreografia e dramaturgia, nessas condições, apontam para um caráter performativo. Dessa inquietação emergem, por parte da coreógrafa, termos como *dramaturgia do in/consciente*, *dramaturgia do desesquecimento*, *coreografia das sensações*. O ator Gustavo Sol fala em *dramaturgia dos estados* e em *coreografar a atenção*.

Quando relaciono os artistas com a cosmogonia indígena, acredito que nos dois circuitos o corpo é sinônimo de experimentação e de arte, porém uma arte que devora a potência da alteridade, das variações e das inconstâncias do corpo (parte visível) e da alma (parte invisível do corpo), e não uma arte que subjugue o corpo a regras, modelos, estruturas. O que está em rito sacrificial é um corpo a circular e atravessar outras dimensões de si e do mundo sem fazer distinções e cisões entre sonho e realidade, vida cotidiana e rituais, coreografia e dramaturgia. É nesse sentido que percebo uma arte em performatividade, no sentido de transitar entre mundos para experimentar o aspecto sensorial do corpo em sua porção vibrátil e relacional.

Por esse aspecto, num processo em que a sensorialidade opere por um viés antropofágico, o corpo está tão diretamente ligado à criação que é preciso mantê-lo aberto e exposto aos estados de presença, em suas transitoriedades, uma vez que eles circulam entre elaborar e compor com as matérias de expressão e o fluir nas sensações, pois elas se dão sempre em ato, mesmo quando há uma partitura semi-estruturada. O artista como surfista, compara o ator Gustavo Sol, sempre à espreita das condições favoráveis para confluir. Por vezes, parece-me que o artista varia entre caça e caçador,

³³ Juliana Moraes, coreógrafa e bailarina. Entrevista realizada em 24 de Maio de 2014, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

³⁴ O conceito de coreografia vem sofrendo alterações ao longo da história da dança. Embora seja interessante reportar a uma genealogia em torno desse termo, este não é o foco do presente estudo. O objetivo, nesse momento, é apontar uma certa inquietação e insatisfação em torno da ideia de coreografia e reforçar a necessidade de uma constante atualização em função da produção artística em curso.

em *selva selvagem*, num dado momento à espera da captura de um corpo potente, vibrátil, propício para ser antropofagizado, em outro sendo ele mesmo a caça a ser devorada. Um duplo movimento antropofágico movido pelas sensações. *Sensorialidades antropofágicas* como *sensoriofagias*? Sensações a deglutir e assimilar sensações num processo de criação? Poderia ser esta mais uma *vacina antropofágica* contra os antropocentrismos e todos os males deles decorrentes, como o enquadramento da percepção e as colonizações do imaginário e do pensamento?

Sensação, intuição e sistematização parecem configurar um jogo que exige destes corpos em criação antropofágica o exercício da fabulação de que tratam Norberto Presta e Deleuze (1992). Para tanto, é preciso perceber a relação entre vagar, variar e compor. De acordo com Paulo Domenech Oneto (2002), um artista capta forças, variações intensivas dos corpos e estas, ao mesmo tempo, fazem o corpo variar. Para Spinoza, os *modos* de um corpo se dão justamente por essa combinação entre variar e compor, nos quais ele está sempre se fazendo e refazendo, no movimento das partículas, em suas dimensões vibráteis. Porém, não basta variar, é preciso compor para que haja modificação. Fabular é algo que se dá quando um certo roteiro varia e se abre a outras composições que falseiem o que estava previamente esperado. Juliana Moraes e Gustavo Sol têm uma perspectiva composicional como motor fundamental da criação, mesmo quando os processos implicam em perderem-se de si mesmos, arriscando possibilidades de formalização de algo que queiram compartilhar com o público, pois interessam-se sobremaneira pelas variações do corpo, pelas fabulações. Um corpo potente, para eles, cria sempre no paradoxo entre variar e compor. É um exercício constante de combate às pacificações do corpo, às acomodações criativas e à repetição de si mesmos. A eles interessa a alteridade, a 'alter-ação'.

Os processos de composição em dança de Juliana Moraes, em parceria com Gustavo Sol, parecem catalisar, com maior ênfase e por diversos aspectos, a radicalidade desse jogo entre descoberta da lógica das sensações, a sistematização da linguagem e a incorporação de um vagar, variar e compor que permitem a passagem por estados selvagens do corpo para assumir essas transitoriedades como matéria de expressão. Por isso, a criação deles suscita e propõe questões estético-corporais que permeiam a tese em torno das *sensorialidades antropofágicas*. Acredito que ambos lidam com a arte numa ponte entre mundos no sentido do xamã como cientista, como propõe Viveiros de Castro, sendo responsável por ligar a arte à ciência, a consciência à inconsciência, o visível ao invisível, o conhecido ao desconhecido, o sentir ao pensar, no sentido de formular, sistematizar e criar maneiras de lidar com as matérias de expressão como linguagem artística. Não necessariamente para gerar consciências, visibilidades, conhecimentos,

pensamentos, mas outros modos de se aperceber do invisível, da inconsciência, do desconhecido, do que se sente, do que fala diretamente aos corpos, sem mediação.

Trata-se de assumir o paradoxo dessa tênue relação, em que a obra, tanto quanto o corpo, está sempre em devir, em construção e desconstrução e, ao mesmo tempo, a configurar-se como elaboração cênica, independente do formato de apresentação (espetáculo, instalação coreográfica, performance, conferência performativa, demonstração técnica, entre outros). Criações nas quais as sensações subvertem as lógicas do corpo, gerando atravessamentos de experiências subjéteis, que se voltam contra si mesmas, a perturbar os procedimentos de composição. Modos antropofágicos de criação, nesse sentido, dizem respeito às possibilidades de vagar, variar e compor pela lógica das sensações, sendo elas a criar as condições para uma linguagem sem mediações, inventada em ato.

Criar, nessa fricção, requer desafiar fórmulas, roteiros, técnicas, estilos, métodos e metodologias, assim como culturas, histórias, linguagens, mitologias para dar passagem às urgências do corpo, naquilo que “pinica”. Uma dança sem imagem e sem mediação requer que o artista esteja absorvido no que faz, ligando a técnica à expressão, como diz Hélio Oiticica. É quando o processo passa a direcionar os dispositivos de criação, abrindo possibilidades de uma linguagem feita fora dos códigos, ainda não formulada e talvez informulável (Gil, 1995). Essa mobilização do corpo me parece provocar a *descida antropofágica* de que fala Viveiros de Castro, para que outros de si e outros em si possam emergir, num processo de esvaziar os corpos das instituições, como lembra Artaud. Sendo assim, compor com as sensorialidades que se fazem por um modo antropofágico de criação diz respeito a lidar com modulações dos corpos, reconhecendo e potencializando neles processos de alteridades, inconstâncias, variações selvagens, ponte entre mundos, em que a única constância seja a devoração.

Nas duas composições de Juliana Moraes, aqui em estudo, o corpo não é suporte para uma obra de arte, é a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo, na perspectiva de Lygia Clark e Hélio Oiticica, bem como diz respeito a um perspectivismo ameríndio. Um corpo parangolé, para Mariana Muniz, em que seja possível estar no próprio corpo, ao invés de observar-se de fora, por referenciais externos de padronização por estilos e técnicas codificadas e por finalidades. Viver as sensações antes que elas sejam engessadas, enquanto transmitem algo diretamente ao corpo e cujos movimentos não expliquem a sensação, mas se expliquem pela elasticidade da sensação, como diz Deleuze, é o que me parece desejar a coreógrafa.

Acredito que Juliana Moraes e Gustavo Sol encontraram modos antropofágicos de criação nos quais o corpo finalmente abandona a lógica do quadro, do palco italiano, da exibição, da demonstração de resultados, que por vezes sobrevive, mesmo nos espaços

menos convencionais à dança e às artes do corpo, como as salas de exposição em museus ou as ruas, onde ainda há uma divagação entre os cinquenta tons de cinza, ou seja, da caixa preta ao cubo branco, de que trata Claire Bishop, sem, no entanto, ‘alter-ar’ a lógica da percepção enquadrada, alertada por O’Doherty.

Para tanto, a coreógrafa acredita ser preciso árdua e insistentemente desapaixonar-se, desapegar-se dos movimentos e ideias, para não rodar em torno de si e retomar o ciclo da exibição, do narcisismo. Alerta semelhante ao que Viveiros de Castro faz aos antropólogos, pois ele percebe que os estudiosos embora acreditem falar do mundo do outro, comumente estão tratando de si mesmos. A mesma crítica que Hal Foster faz aos artistas etnógrafos, que ampliam sua atuação da arte para a cultura, apropriando-se do outro, em nome de quem sealaria num discurso autoral (Foster, 2014). Os dois autores apontam para a exotização do outro. Crítica de mesma natureza feita por Oswald de Andrade às vanguardas europeias de início do século XX. Estaria mesmo a arte interessada em ‘alter-ar-se’, a se fazer por um outro pensamento, *com* o pensamento do outro? Uma arte que prescindisse de si mesmo? Lygia Clark propôs uma arte sem arte. Seria possível também propor uma dança sem dança, uma coreografia sem coreografia, um bailarino sem bailarino?

Faço uma pequena variação em torno do mesmo eixo. O filósofo Peter Pál Pelbart, após sua conversa *com* porcos, no sul da França, presencia vacas admirando a dança espontânea da artista Ondina de Castilho, em uma caminhada a céu aberto, no Brasil. Ligando os dois acontecimentos, eles resolvem fazer uma performance filosófica, no qual se discutiria o *Anti-Édipo*, de Deleuze. Porém, optam em falar *para* porcos. Confinados num minúsculo cubo de tela transparente, junto a porcos imensos e rosados, a artista procura uma maneira de se relacionar com os animais. É surpreendida pelo leite materno que jorra de seu peito de mulher em período de amamentação. A natureza sobrepõe-se – “nem filosofia, nem dança, nem nada”, diz a artista (Pelbart, 2003, p. 164). O filósofo, empolgado em falar de máquinas desejantes e em desfazer o cogito filosófico, em meio aos bichos, mais parecia lançar pérolas aos porcos.

Atentos, os animais rosados acompanham o filósofo em cada mudança de gestos, tons de voz, ruídos. Já os humanos, fixaram-se aos contrastes imagéticos da cena e menos ao assunto proposto. Ao ler esse relato me pergunto: por que não filosofar e performar *com* porcos? Não residiria aí a possibilidade de que todos *devissem animais*, ao invés de cada qual ficar apartado em cena pelo limite de um cubo – os de dentro e os de fora – e da divisão por espécie, humana e suína? Quem sabe ao *devenir porcos* a filosofia de Deleuze não pudesse ter sido melhor performada, uma vez ser, ela mesma, uma filosofia em experimentação? Afinal, não teria sido justo um estado de corpos em fabulação o que propiciou as duas situações que abrem este parágrafo, no sul da França e a céu aberto

no Brasil, e que fizeram vibrar o filósofo e a artista pela novidade do agenciamento entre humanos e não-humanos?

A difícil condição de ‘alter-ar-se’, de devir outro. É de alteridade que se trata o trabalho desenvolvido por Juliana Moraes, Gustavo Sol e pelas criadoras-intérpretes no âmbito da Companhia Perdida. As criações nas quais estão envolvidos requerem artistas envolvidos, radicalmente, nas variações de si e na observação de outros nos parceiros de trabalho – outros em si, outros de si, outros nos outros e outros dos outros. Eles operam no cruzamento entre não estabilizar movimentos, não fixar passos, acessar *sensorimemórias* que produzem *texturas* e *estados* de corpo desfigurados, desarticulados, desmontados, informes, a transpor uma linguagem incodificável e, ao mesmo tempo, trabalhar poeticamente para fluir a energia, pegar a onda de *brilho* dos estados e surfar nas sensações, nas imagens, nas emoções, nas situações que passam, que transitam, sem se sedimentar. De tanto assistirem-se em horas de ensaios e por vídeos, de partilharem processos, de colaborar com a criação uns dos outros, os artistas afinaram uma percepção que detecta encenações fictícias. Estar efetivamente no movimento, nas pausas, nos espasmos, nos tremores, nas vibrações é uma pesquisa que requer disponibilidade para esse cruzamento de experimentações, numa aventura estético-corporal. De que devires um corpo é capaz? De que inconstâncias da alma um estado selvagem se faz?

A bailarina Isabel Monteiro, no exercício de olhar demoradamente os outros, no laboratório ministrado por Antonio Januzelli (Janô), assim registra sua experiência: “Eu olhei o **outro olhando para mim. Eu me olhei. Eu vi meu reflexo no olho do outro.** Eu fiquei séria”. Em seguida perguntou-se: “Haverá um momento em que eu conseguirei integrar os **vários eus**, os **vários mundos**?”. E relembrou a pergunta de Janô: eu estou onde estou? (Moraes, 2012a, p. 20 – grifos meus). Retomar *texturas* foi perceber que o corpo já é outro em cada ensaio. Na mesma tarefa, Érica Tessarolo escreveu em seu caderno: “o exercício é **lembrar-se de si. / Eu “sensorimemória”**, muito prazer. Como, Por quê, Pra que?” (Moraes, 2012a, p. 21). Sentir o mundo mexendo o seu corpo, ao sentir o movimento como extensão do mundo, ao deixar o corpo mover-se por ele mesmo. Eu, corpo, eu-corpo, contiguidades entre pessoa comum e figura cênica, pondera Érica Tessarolo. Corpos que insistem em se movimentar de uma determinada maneira, destaca Flávia Scheye. Quem move, o que move, por que move?

Érica Tessarolo, no laboratório de Ana Terra, teve a sensação de que o “movimento não conseguia sair do meu corpo, que as minhas ações batiam nas minhas próprias paredes internas” (Moraes, 2011b, p. 19). Sentir a respiração fora de si, no caso de Isabel Monteiro, em que o contato com os objetos produziu um lugar inquieto, instável, por vezes propulsionando novos gestos, em outras fazendo contato com o próprio padrão de

movimento e suas variações. Uma reorganização por experiências intensas com o corpo, interligando o movimento ao mundo. Para Carolina Callegaro, foi uma experiência de misturar-se ao objeto, de expandir os limites de si em direção ao outro, e vice-versa. Sensação de ser sugada por uma pedra/semente, segundo Flávia Scheye. Sensação de que o público entra no corpo do artista, como aconteceu com Carlos Simioni.

Há um evidente borramento nas bordas entre os corpos. São experimentações para 'outrar-se', como diria o poeta mexicano Octávio Paz, no que o poeta português Fernando Pessoa, com seus heterônimos, tornou-se perito ao perceber-se "no lado de fora de dentro". Em seu laboratório poético, as sensações emergiam da linguagem em que direito, avesso, dentro, fora são apenas estratégias para produzir ainda outras sensações. Supõe(m) Pessoa(s), que devir-outro envolve movimento, duplicação sobre a sensação. Dado como certo, segundo ele, é que a arte implica em devir-outro, no caso outros. "Só se refinam as maneiras de sentir, só se sente por meio de um artifício, quando se deixou de ser um "eu" de contornos precisos" (Gil, 1987, p. 21). A desestruturação desse "eu" (unidade) propiciaria outros tantos modos de sentir. Propõe, assim, estados experimentais de desassossego para melhor instalar-se na instabilidade e pergunta: "haverá melhor estado para experiências de metamorfose, de dissolução do eu e de devir-outro?" (Gil, 1987, p. 23). O outro implica num perigo de desagregação, pois é um fluxo que arrasta para além de si (Rolnik, 2011). Risco iminente uma vez desprovidos que somos das inconstâncias da alma selvagem.

O desafio, portanto, é descobrir modos de criar que subvertam as lógicas de funcionamento do corpo, outras conexões ósseas e musculares, nas quais os músculos obedecem sem compreender, bem como outras articulações entre coreografia e dramaturgia que prescindam de definições *a priori*, do ego, do apaixonamento, de um girar em torno de si mesmo, como propõem Antonin Artaud, Hélio Oiticica, Carlos Simioni, Juliana Moraes e Gustavo Sol. O foco está na manutenção de um corpo sensível, pulsante, que se percebe em maior profundidade, nesse mergulho vertiginoso nas lógicas das sensações. Trata-se de engolir e absorver a si mesmo, de introjetar a poética em si, de incorporar até fazer desaparecer o rastro da obra, como propõe Ferreira Gullar na Teoria do Não-Objeto. Plasticidade intersensorial, segundo Hubert Godard. Enfim, perceber que o corpo não é suporte da arte, mas experiência, sendo arte ele mesmo em seus agenciamentos com o mundo. Nesse sentido, a lógica das sensações pode subverter também a lógica da arte.

Por fim, ao engolir o último pedaço, depois uma longa convivência com o inimigo e de uma devoração sem pressa, confirmo alguns presságios e intuições. Nem todas as abordagens do corpo e da dança que se fazem pelas sensações implicam em *sensorialidades antropofágicas*. Há muito mais variações e composições num corpo

selvagem do que pode supor nossa vã filosofia. Ainda mais quando um estado selvagem passa a configurar como matéria de expressão em processos de criação. Se um corpo não é uma evidência inquestionável, como pontua José Gil (2004), tampouco são evidentes as noções de sensação, educação somática, dança, coreografia, dramaturgia, performatividade, bem como o que se contorna como estados do corpo. Cada artista um universo de referências, questionamentos, discussões, definições e proposições.

Por isso, os cortes que fiz nos corpos selvagens, no banquete em torno das *sensorialidades antropofágicas*, foram sendo abertos tal como a fita de Moebius na obra *Caminhando*, de Lygia Clark. Os criadores em estudo abriram multidimensões a compor diferentes mundos para o mesmo ponto de vista que aponte. Assim, percebi diversas dobras para as mesmas questões. Mais do que os discursos, procurei evidenciar os modos de criação, pois são eles que abrem uma geografia das sensações a friccionar os corpos, a linguagem artística e a contemporaneidade das artes. Dança como processo, como emergência do movimento, que prescindia da representação mental, cuja escrita coreográfica advenha de recursos sensoriais, por improvisação, pela exploração da propriocepção, corpo como matéria sensível e pensante, necessidade de deslocar e confundir fronteiras, desafiar a noção de corpo, sendo ele aberto, não dissociar afeto e mobilidade, geografia multidimensional de relação consigo e com o mundo, estabelecer uma rede móvel de conexões sensoriais, paisagem de intensidades. A última frase pode parecer um resumo das questões pontuadas ao longo da tese no que diz respeito aos processos de criação investigados. Porém, tratam-se de apontamentos em torno da dança contemporânea feita por Annie Suquet (2008), após analisar o século XX como um laboratório de percepções.

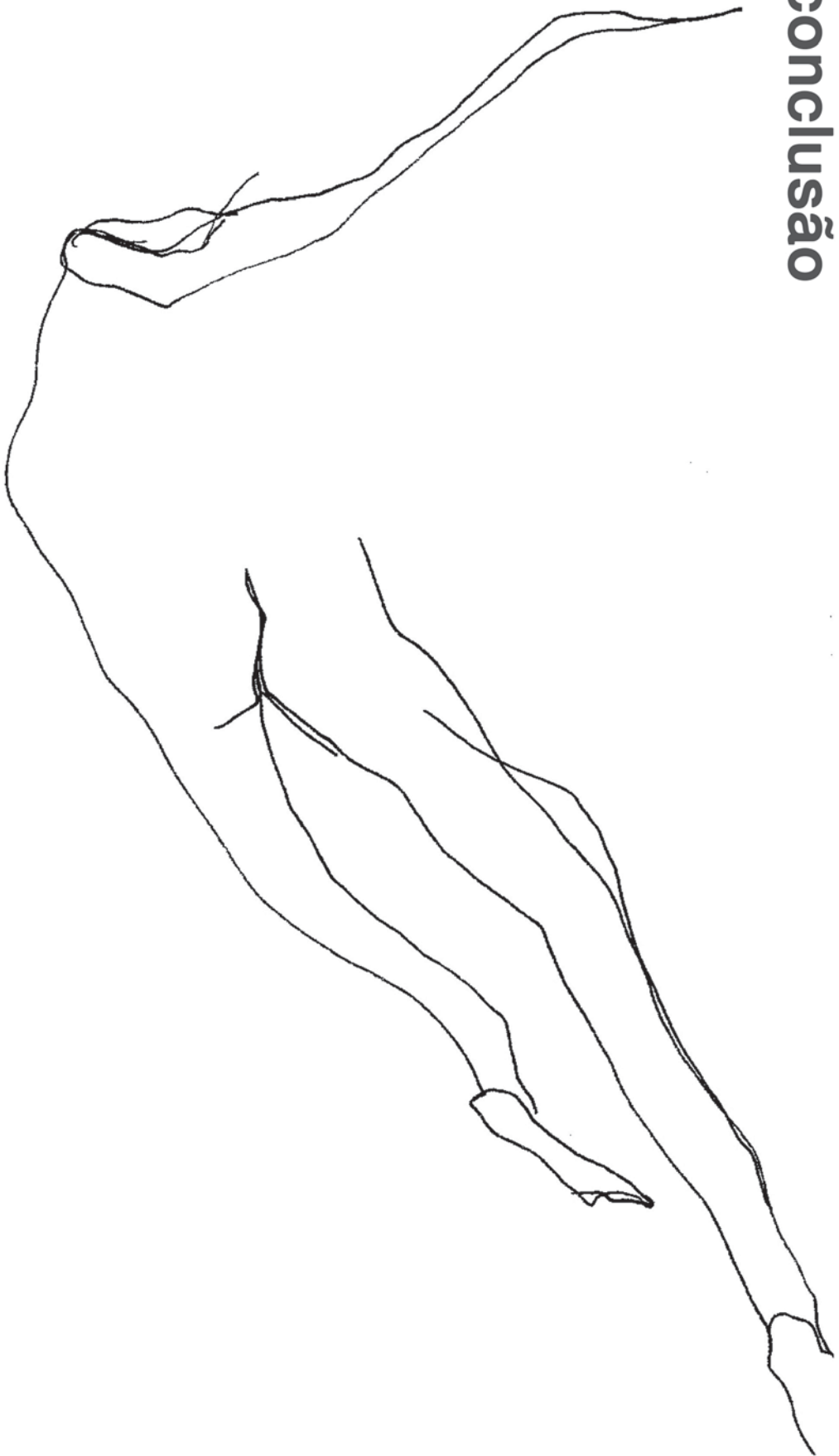
Portanto, para além dos discursos, é a variação e a composição dos métodos que me parecem solicitar atenção para não se confundir as relações que estão em jogo: processos de criação movidos pelas sensações. Ao mesmo tempo, não deixa de ser curioso que artistas falem do corpo e da dança de maneiras muito semelhantes, embora transitem por diferentes modos de provocação das sensorialidades, das relações tônico-gravitacionais, do desejo de aproximarem-se de uma arte sem representação, sem mediações, que deem escuta às questões sensoriais, ao lado pouco visível de si em suas paletas de sensações, como diz Steve Paxton; à provocação experimental-física que implica em músculos que obedecem sem compreender, em corpos desmaterializados, sem órgãos, esvaziado das instituições, conforme Antonin Artaud; um corpo sem solução de continuidade, em estado puro, sem o filtro da vontade e da razão, disponível e sensível, como os críticos escreveram sobre a dança de Madeleine G.; corpos em descontroles e desmedidas, cujo espírito é o sangue e o estômago, como diz Nietzsche;

dança como poema do esforço que não cessa de inventar a sua própria matéria, segundo Laban.

É no paradoxo, na ponte entre mundos, no limiar entre perceber a lógica das sensações e com elas compor, sistematizar e criar que está a possibilidade de se operar por *sensorialidades antropofágicas*, enquanto tais relações proliferem outros paradoxos mobilizados pela experimentação em ato. Sensorialidade e antropofagia como estados e modos de criação, ou seja, transitoriedades e variações e composições. É preciso, antes e sempre, *acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas*. O *instinto Caraíba* me fez devorar, deglutir e assimilar, ao meu modo, uma série de criadores em dança e teatro, pensadores, poetas, diretores, cineastas, antropólogos, entre outros corpos nos quais senti potência. Um estudo, o quanto possível, também feito por um modo antropofágico de criação. Nu... nu... *to be*... tupy... tupy...

Ao final, e afinal, estava gostoso!

conclusão



CONCLUSÃO. A ALEGRIA É A PROVA DOS NOVE

Algumas questões à contemporaneidade nas artes e ao ensino em dança

Entre o lado doutor e a existência palpável da vida, termino pelo começo, ou por começar a partir daqui. O estudo em torno das sensorialidades na criação em dança surgiu a partir de um interesse em mobilizar em meus alunos corpos mais sutis, mais ligados a um aspecto visceral. Contudo, não previa a radicalidade das deformações pelas quais Juliana Moraes e as criadoras-intérpretes da Companhia Perdida experimentaram em seus corpos e suas danças, nem mesmo a intensidade das pesquisas realizadas pelos demais criadores e todas as questões por eles suscitadas. No início da trajetória no doutoramento, eu apenas sobrevoava as abordagens somáticas. A sugestão em estudar a antropofagia na dança aconteceu numa primeira orientação, em Lisboa. Eu havia atravessado o oceano para, logo em seguida, ser devolvida ao Brasil. Pareceu-me instigante deslocar minha atenção da história e da estética da dança de autores e artistas europeus e norte-americanos, como é mais comum acontecer na formação em dança, na *terra brasilis*, para observar e estudar criadores e pensadores no lugar onde vivo.

Às voltas com a antropofagia de Oswald de Andrade, com as questões da subjetividade antropofágica de Suely Rolnik, dei-me conta de que é marcante um viés sensorial na antropofagia. *Sensorialidades antropofágicas*, sussurrou um *instinto Caraíba*. Como seriam os processos de criação movidos por *sensorialidades antropofágicas*? Começava uma investigação povoada de clichês: antropofagia, sensação, saberes do sul, corpo brasileiro, cosmogonia indígena, natureza, primitivo, selvagem, índios e portugueses, nacionalismos na arte brasileira em contraposição à arte europeia. A lista foi aumentando. Junto com ela os criadores.

Inicialmente o desejo era me aproximar do bailarino Luiz de Abreu e a emblemática composição *O samba do crioulo doido*, repleta propositadamente de clichês, como um corpo brasileiro e negro, vestes de mulata do carnaval num corpo de homem, homem e travesti, bandeira do Brasil, samba, travessia por símbolos nacionais desafiados de maneira irônica, humorada, desfazendo leituras mais diretas para propor borramentos, tendo ao fundo o refrão cantado por Elza Soares: “a carne mais barata do mercado é a carne negra”. Porém, o artista fazia uma pausa para estudos e afastava-se dos processos de criação. Assim, de uma confluência entre temática e procedimento antropofágico, inicialmente pressupostos por mim no trabalho de Luiz de Abreu, emergiu o desejo de investigar processos que mergulhassem vertiginosamente nas

sensações para saber se, desse tipo de investigação do corpo, emergiam modos antropofágicos de criação. Ao invés de temática, procedimento.

Os criadores estudados ao longo da tese foram sendo capturados pela sensorialidade que produziam. A pesquisa de Juliana Moraes e das criadoras-intérpretes da Companhia Perdida, em torno das *sensorimemórias*, já vinha acontecendo, antes do meu ingresso no doutorado, sendo concomitante ao meu interesse em estudar as sensações na criação em dança. Tanto que assisti ao Ensaio Aberto de *Estudos para sensorimemórias*, em 2012, logo depois de ter acompanhado um *workshop* aberto ao público. No ano seguinte, inicio meu curso em Lisboa enquanto estreava a série coreográfica *Peças curtas para esquecer*. Entre pesquisas bibliográficas e encontros com artistas, fui percebendo a proximidade entre a criação de Juliana Moraes e os meus interesses de estudo. De lá para cá, encontrei e conheci Mariana Muniz, Jussara Miller, Luis Ferron e Renato Ferracini, além de retomar contato com Carlos Simioni, inquieta com o fato de Érica Tessarolo ter percebido, com as *sensorimemórias*, um corpo que se deixava mover, tal como o ator já havia dito em uma demonstração técnica.

Uma constelação povoada de dimensões que se cruzam formou-se. Tornei-me, eu mesma, uma antropófaga pesquisadora. Queria devorar a todos e a tudo que passassem pelo registro das sensações e da antropofagia. Com o tempo, mais especificamente no momento de retornar a Lisboa para analisar os materiais da pesquisa de campo, fui me dando conta das sutilezas, do rigor, da ousadia, da intuição, dos mergulhos mais radicais que cada um faz em seus processos de criação. Não havia nada de “sensorialzinho” no trabalho por eles desenvolvido. Em alguns casos, o risco de adoecer, de se machucar, de não saber fazer o caminho de volta para a criação em dança era bastante real.

Percebi que lidar com as sensações destampa a pressão de um imenso caldeirão com nebulosas perspectivas, formações e informações, desestabilizações e subversões do corpo e da arte. Tanto que as criadoras-intérpretes da Companhia Perdida foram unânimes em afirmar que as abordagens somáticas não davam conta das questões da criação quando os corpos eram desafiados em sua porção vibrátil tendo como foco a formalização de uma obra. Assim, sensibilizar os corpos para acessar camadas mais sutis significa abri-los, expô-los, desestabilizá-los, porém com que procedimento para lidar com situações extremas de catatonia, transe, catarse? Com que perspectiva de operar com a linguagem artística?

Hoje percebo que uma criação pode ser atravessada por uma perspectiva somática, tal como os *trânsitos somático-dançantes* propostos por Ana Terra à Companhia Perdida, por meio de inspiração nos objetos relacionais de Lygia Clark e de uma

metodologia própria para mobilizar os corpos a dançar com as sensações. Porém, mesmo a artista tem receios de acessar as porções limítrofes do corpo. Um medo que não tem Juliana Moraes, embora, à partida, não soubesse bem como lidar com esse esgarçamento sensorial produzido nos corpos. No processo de sistematização dos materiais descobertos em corpos sutis, a coreógrafa contou com Gustavo Sol para desviar de procedimentos que pudessem limitar sua pesquisa a representações por emoções, memórias fixas e situações específicas em torno do que poderia ficar a girar sem encontrar saídas, numa possível reencenação fictícia de estados do corpo, ao invés de potencializar as *texturas* em suas frequências qualitativas de movimento.

Depois de acompanhar os processos de criação desses artistas, de assistir seus espetáculos, demonstrações técnicas, séries coreográficas, me demorar nas entrevistas, nos vídeos, na leitura dos textos, teses e artigos escritos pelos criadores, percebo muitas camadas, dimensões e sutilezas nesse modo de criação movido pela lógica das sensações, o qual não pertence a uma cosmogonia habitual num mundo ainda vestido. Entendi o quanto minhas escolhas artísticas eram incipientes para lidar com estados selvagens que pudessem emergir. Afinal, não se pode simplesmente sensibilizar os corpos, é preciso estar atento e forte para as diversas maneiras como eles podem se abrir para as experiências sensoriais, para os agenciamentos decorrentes do cruzamento de ponte entre mundos, dimensões, camadas, variações e inconstâncias que ligam as partes visíveis às invisíveis e os constituem.

Nos meses finais da escrita da tese pude ministrar aulas para a Licenciatura e o Bacharelado em Dança da Universidade Federal do Ceará, em Fortaleza (Brasil), na disciplina Tópicos Especiais em Dança: Percepções. Apresentei aos alunos os estudos relativos à tese, sobretudo em torno da metodologia de criação de Juliana Moraes e Gustavo Sol. Trabalhamos com uma dança na qual a proposta era que fosse movida pelas sensações, sem imagens, emoções, memórias e situações fixas, embora elas existissem e estivessem presentes. Foram 32 horas de trabalho, com encontros semanais. Não houve possibilidade de aprofundar um processo de criação, mas percebi na fala dos alunos a novidade que era, para eles, compor sem temáticas, sem lógica de passo, sem estabelecer racionalmente um sentido dramático para as movimentações que emergiam das sensações. Até mesmo deixar-se mover pelas sensações criou certo desconforto, pois isso parecia confundir-se com uma possível representação do que se sentia.

Portanto, percebo com mais consistência os meandros por onde um corpo sutil pode ser acessado, experimentado e gerar matérias de expressão que desafiem a criação por meio de uma linguagem não codificável, não formulada e, talvez, nem formulável a desafiar o desenquadramento das percepções, a descolonização dos imaginários e

dos pensamentos, sobretudo fazendo deslizar definições em torno do que é coreografar na contemporaneidade. As variações de um corpo selvagem me parecem, como Kuniichi Uno (2012) destaca em Artaud, um processo no qual a exterioridade seja invaginada, dobrando-se para dentro, ao mesmo tempo em que a interioridade seja extirpada para fora. Corpo e mundo em contiguidades. *Cosmos parte do eu*. Descubro, enfim, um “corpo fita de Moebius”, sem dentro e fora, sem duplos opostos entre consciência e inconsciência, visível e invisível, sentir e pensar, mas operando por variações e inconstâncias de um corpo selvagem, tal como a proposição de Lygia Clark em *Caminhando*.

Corpo selvagem, alteridade, diferentes mundos para um mesmo ponto de vista, arte como experimentação feita por meio da potência dos corpos, de fluxos magnéticos que correm pela pele. Os corpos e as danças têm muito a descobrir nesse cruzamento entre sensorialidades e modos antropofágicos de criação. Afinal, a questão é odontológica, lembra Oswald de Andrade. Tanto é que a perspectiva sensorial não se limita às artes e vem ganhando espaço em outras áreas do saber, como a filosofia, a antropologia, a educação e a literatura. Com o texto *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, Jorge Larrosa tornou-se bastante citado no meio das artes, por potencializar os aspectos experimentais que geram saberes por meio do corpo. Recentemente, em um mini-curso ministrado em Juiz de Fora, em Minas Gerais (Brasil)¹, o educador disse preferir pensar na *atenção* ao invés da *experiência*, pois esta lhe parecia favorável a processos individualizantes, ao passo que a *atenção* geraria e dependeria das relações entre corpos e, nesses agenciamentos, uma experiência, nos termos do artigo citado, poderia, enfim, se dar (Larrosa, 2015).

Na perspectiva de uma desontologização de saberes que se encerram em si, não só abrindo seus campos de estudo, mas afirmando a inviabilidade de fechá-los em saberes auto-referentes, seguidos de epistemologias, hermenêuticas e axiomas herméticos, Hans Ulrich Gumbrecht (2010), na Literatura, parece compartilhar de inquietações semelhantes que passam pelo viés do corpo. O autor alemão vem chamando atenção dos pesquisadores em artes ao tratar, nas humanidades, da noção de *produção de presença* em seus recentes escritos. Presença está ligada, para o autor, àquilo que se pode experimentar fora de uma linguagem², dizendo respeito a ritmos, volumes, vibrações, sensações que não encontram nas palavras um modo de serem explicadas, constituindo uma outra sensibilidade. Os efeitos de presença, estão

¹ Anotações do mini-curso *Palavra muda. Sobre los lenguajes da experiencia y las experiencias del language*, ministrado por Jorge Larrosa no II Seminário Internacional de Filosofia, Poética e Educação – Habitar poeticamente a educação, realizado pela Faculdade de Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), de 19 a 21 de outubro de 2015.

² Ao longo da tese houve uma fricção entre a ideia de uma linguagem artística e a proposição de se operar fora da linguagem. Essa discussão precisa ser melhor aprofundada, pois não se quer aqui propor o fim da linguagem artística, mas um outro modo de se operar com seus elementos.

relacionados às experiências vividas, às percepções físicas, àquilo que nos retira do mundo cotidiano e nos faz friccionar e deslocar situações e experiências já conhecidas, dadas, normatizadas. Estar presente, nesse aspecto, é viver uma experiência antes de qualquer possibilidade de interpretação, julgamento, controle, padronização, imagens e dramaturgias prévias.

Questões bastante vinculadas às artes do corpo, essa proposta ressoa na criação de poéticas performativas no trabalho dos criadores estudados, sobretudo em Juliana Moraes e Gustavo Sol, os quais apontam esse deslocamento em suas criações. Tal percepção vem reforçar o interesse da presente pesquisa em investigar uma dança que tenha o corpo como foco principal do desenvolvimento de processos de criação, nos quais se configure uma arte fora da linguagem, não figurativa e cuja primazia sejam as sensações, as percepções e as descobertas de outras sensibilidades do corpo.

Abrem-se como possibilidades de estudo as relações entre as *sensorialidades antropofágicas* e a contemporaneidade nas artes, tomando como provocação a ideia lançada por José Gil de uma arte para o contemporâneo. Que questões lançam as criações em estudo para o contemporâneo? Há imensas coisas a se dizer a partir daqui, tomando como ponto de partida as relações com a cosmogonia ameríndia, pensando o corpo por um perspectivismo diferente de uma arte que quer se mostrar, se exhibir para uma arte que apenas é, no tempo presente, na produção em ato. Uma abordagem que pode ser tanto histórica como estética, cujas relações pretendo seguir pesquisando.

Outro aspecto a ser ponderado, num aprofundamento de estudos, diz respeito a subverter a relação índio-português. Para Juliana Moraes, Oswald de Andrade se dirigiu, em sua época, a artistas que não eram nem europeus e nem brasileiros índios. Eles mesmos eram uma mestiçagem. E o lugar do mestiço é desconhecido. A pergunta, naquele momento – e talvez ainda hoje – era: como lidar com a utopia de ser mestiço e perceber-se como europeu³? Daí a provocação oswaldiana de que, no Brasil, os artistas parassem de copiar modelos importados, muito embora influências permaneçam. A ideia do antropófago escritor não é negar – eliminar, subjugar, exterminar, nos termos do sacrifício pagão, encenado por Nijinsky –, mas devorar, deglutir e assimilar ao modo mestiço, próprio, as referências estrangeiras e, ao mesmo tempo, nacionais, pois dentro de Pindorama há muitos brasis em profusão.

Como canta Elis Regina: *O Brasil não conhece o Brasil*. Eu diria que o Brasil, com “s”, sem estrangeirismos linguísticos, também não conhece o Brasil. São muitas as

³ Juliana Moraes, coreógrafa e bailarina. Entrevista realizada em 24 de Maio de 2014, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

variáveis na *terra brasílis*, onde imperam percepções colonizadas de toda ordem. Nem todo brasileiro tem disposição para mergulhar no corpo como energia, para acessar o transe, presente nas culturas religiosas indígenas e africanas, muito embora a acertiva de que há essa disposição seja, também, uma forte possibilidade, como acredita o crítico de arte Guy Brett (2005). Porém, um dos riscos é seguir operando na relação índio-português, em que a antropofagia se limita a uma temática e torna-se alegoria, num processo de fetichização do outro.

Sendo assim, há um terceiro aspecto a considerar. Seriam as sensorialidades antropofágicas passíveis de serem vivenciadas para além do sul do hemisfério? Estariam presentes sempre que um sul do corpo é convocado? A resposta de Juliana Moraes parece afirmativa, uma vez que ela já viu bailarinos de origem europeia, dançando obras do coreógrafo Marcelo Evelin, totalmente imersos nas desmontagens de corpos que ele, como artista brasileiro, produz. No caso da coreógrafa, ela mesma experimentou procedimentos de sua criação com alunos da Scuola Teatro Dimitri, na Suíça, onde é professora convidada há mais de dez anos, e acredita que eles tenham conseguido mergulhar nas sensações apontando para uma mesma complexidade que suas bailarinas, ao que ela chama de “uma surtada viva”.

Por fim, ou pelo começo, há sempre que se ponderar o risco, apontado por Hal Foster (2014), de transformar a arte da experiência num grande mercado, sobretudo no movimento de institucionalização dessas proposições. *Contra a realidade social, vestida e opressora*, que incorre no risco de cooptar iniciativas para despotencializar sua força subversiva, Hélio Oiticica e Glauber Rocha, depois que a Tropicália se estabeleceu como referência antropofágica nas artes dos anos 1960 e 1970, negaram-se como antropófagos e acusaram o movimento de se deixar envolver por modismos. Contra todos os mitos universalizantes, transformar permanentemente o tabu em totem – *vacina antropofágica* –, pois a única constância é a devoração.

Pele esticada como um tambor, noites atravessadas em escritas, devaneios, sonhos e outras camadas de realidade, novas caçadas anunciam-se, pois *a alegria é a prova dos nove* em Pindorama, mundo adentro e mundo afora.

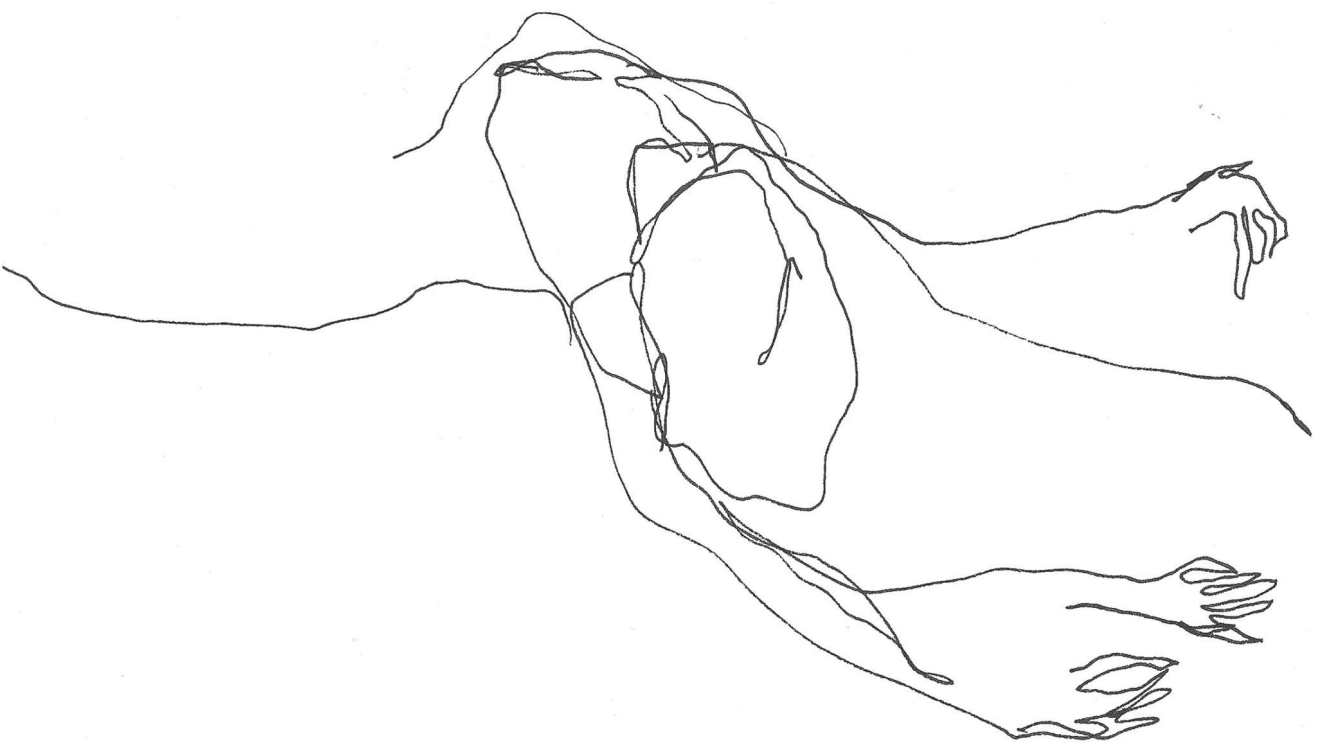
Thaís Gonçalves

Entre Pindorama e Lisboa

Ano 89 da Deglutição de Oswald de Andrade⁴

⁴ A devorar Oswald de Andrade, fabulo aqui um outro marco: o Ano I em 1928, data de publicação do Manifesto Antropófago, quando o escritor começou a ser devorado em Pindorama, por vezes num rito sacrificial de despotencialização, porém em outros, como é o que se pretende com essa tese, por um rito antropofágico, de vitalização de suas ideias-corpo, carne viva e vacina antropofágica em atualização disponibilizadas à arte na contemporaneidade.

fontes de estudo



FONTES DE ESTUDO

Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos.
- Alliez, É. (2013). *Défaire l'image. De l'art contemporain*. Paris: Les Presses du Réel.
- Alvim, Y. R. (2016, 22 Junho). "É difícil fazer uma peça sobre loucura e doença sem ficar super dramática". *Jornal Opção*, Seção Opção Cultural, (2137), 1-6. Acedido Junho 22, 2016, em <http://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/e-dificil-fazer-uma-peca-sobre-loucura-e-doenca-sem-ficar-super-dramatica-68828>
- Andrade, M. (2008). *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir.
- Andrade, O. (2009). *Os dentes do dragão. Entrevistas*. São Paulo: Globo. (Obras completas de Oswald de Andrade).
- Andrade, O. (2011). *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo. (Obras completas de Oswald de Andrade).
- Archer, M. (2001). *Arte contemporânea. Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes.
- Artaud, A. (2000). *Os tarahumaras*. Lisboa: Relógio D'Água Editora.
- Artaud, A. (2006). *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Artaud, A. (2007). *Eu, Antonin Artaud*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Azevedo, B. (2016). *Antropofagia. Palimpsesto selvagem*. São Paulo: Cosac Naify.
- Ballanfant, E. (2015). *La traversée du corps. Regard philosophique sur la danse*. Paris: Hermann.
- Bishop, C. (2005). *Installation Art. A Critical History*. London: Tate.
- Bopp, R. (2008). *Vida e morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Brett, G. (2005). *Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- Burrows, J. (2010). *A Choreographer's Handbook*. London & New York: Routledge.
- Butler, C. H. & Pérez-Oramas, L. (2014). *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988*. New York: The Museum of Modern Art.
- Callegaro, C. (2012). "Pinto a mim mesma porque sou sozinha e porque sou o assunto que conheço melhor" (Frida Kahlo). In J. Moraes (org.) (2012), *Sensorimemórias: um processo de criação da Companhia Perdida* (122-126). São Paulo: E-book.
- Canton, K. (2002). *Retrato da arte moderna: uma história no Brasil e no mundo ocidental*. São Paulo: Martins Fontes.

- Cauquelin, A. (2005). *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes.
- Cavrell, H. (2012). *Dando corpo à história*. Tese de Doutorado, Unicamp, Brasil.
- Cazemajou, A. (2014). L'explicitation comme pédagogie phénoménologique et support de créativité en danse. In A. Mouchet (Ed.), *L'explicitation de l'expérience subjective. Usages diversifiés en recherche et en formation* (231-250). Paris: L'Harmattan.
- Clark, L. (1980). *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- Clark, L. (2008). Breviário sobre o corpo. *Arte & Ensaios – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ*, 15(16), 114-125. Acedido Março 30, 2017, em http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae16_Lygia_Clark-.pdf.
- Coëllier, S. (2003). *Lygia Clark (L'Enveloppe). La fin de la modernité et le désir du contact*. Paris: L'Harmattan.
- Cohen, B. B. (2015). *Sentir, perceber e agir. Educação somática pelo método Body-Mind Centering*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- Colla, A. C. (2006). *Da minha janela vejo... Relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ed.
- Colla, A. C. (2010). *Caminhante não há caminho. Só rastros*. Tese de Doutorado, Unicamp, Brasil.
- Compagnon, A. (2010). *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Corazza, S. M. (2006). *Artistagens. Filosofia da diferença e educação*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Costas, A. M. R. (1997). *Corpo veste cor. Um processo de criação coreográfica*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes – Unicamp, Brasil.
- Costas, A. M. R. (2010). *As contribuições das abordagens somáticas na construção de saberes sensíveis da dança. Um estudo sobre o Projeto Por que Lygia Clark?* Tese de Doutorado, Faculdade de Educação – Unicamp, Brasil.
- Costas, A. M. R. (2011a). Abrigos poéticos. *Sala Preta*, 11(1), 2-16. Acedido Novembro 24, 2016, em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57460/60444>.
- Costas, A. M. R. (2011b). Objetos para dançar. In L. Rengel & K. Thrall (orgs.), *O corpo em cena* (11-39). São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação.
- Costas, A. M. R. (2011c). Saberes sensíveis no trânsito somático-dançante. In C. Wosniak & N. Marinho (orgs.), *O avesso do avesso do corpo: educação somática como práxis*. Joinville: Nova Letra.

- Costas, A. M. R. (2012). Sobre os sentidos de estar em companhia. In J. Moraes (org.), *Sensorimemórias: um processo de criação da Companhia Perdida* (70-79). São Paulo: E-book.
- Danowski, D. & Viveiros de Castro, E. (2014). *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie.
- Danto, A. C. (2007). O Mundo da Arte. In A. C. Danto, *O que é arte? A perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivro.
- Danto, A. C. (2006). *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- Deleuze, G. (1985). *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70.
- Deleuze, G. (1992). *Conversações, 1972-1990*. São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, G. (2002). *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Editora Escuta.
- Deleuze, G. (2007). *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Deleuze, G. (2009). *Cursos sobre Spinoza (Vincennes, 1978-1981)*. Fortaleza: EdUECE.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2005). *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2007). *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia* (Vol. 3). Rio de Janeiro: Editora 34.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2008). *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia* (Vol. 4). Rio de Janeiro: Editora 34.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2009). *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia* (Vol. 1). Rio de Janeiro, Editora 34.
- Deleuze, G. & Parnet, C. (1998). *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta.
- Derrida, J. & Bergstein, L. (1998). *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Dias, R. (2011). *Nietzsche. Vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Domenech Oneto, P. (2002). *La vie retrouvée: éléments pour une esthétique de l'immanence*. Tese de Doutorado, Département de philosophie et histoire des idées – Université de Nice.
- Domenech Oneto, P. (2004). A que e como resistimos: Deleuze e as artes. In D. Lins (org.), *Nietzsche/Deleuze: arte, resistência. Simpósio Internacional de Filosofia*. Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo.
- Fabião, E. (2008). Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, 8, 235-246. Acedido Maio 12, 2016, em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>.

- Fabião, E. (2010, Setembro/Dezembro). Corpo cênico, estado cênico. *Revista Contrapontos – Eletrônica*, 10(3), 321-326. Acedido Maio 12, 2016, em <http://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721>.
- Fabrini, V. (2013). Sul da cena, sul do saber. *Revista Moringa, artes do espetáculo*, 4(1), 11-25. Acedido Novembro 12, 2013, em <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/16121>.
- Favaretto, C. (2015a). *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp.
- Ferracini, R. (2013). *Ensaio de atuação*. São Paulo: Perspectiva.
- Féral, J. (2008). Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, 8, 197-210. Acedido Julho 10, 2017, em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352>.
- Ferreira, G. & Cotrim, C. (2006). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Figueiredo, L. (1998). *Lygia Clark_Hélio Oiticica. Cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Fonseca, M. A. (2007). *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Globo.
- Fortin, S. (1999). Educação somática: novo ingrediente da aula técnica de dança. (M. Strazzacappa, Trad.) *Cadernos GIPE-CIT*, 1, 40-55.
- Fortin, S. (2011). Nem do lado direito, nem do lado do avesso: o artista e suas modalidades de experiência de si e do mundo. In C. Wosniak & N. Marinho (orgs.), *O avesso do avesso do corpo: educação somática como práxis*. Joinville: Nova Letra.
- Fortin, S., Vieira, A. & Tremblay, M. (2010, Abril/Junho). A experiência de discursos na dança e na educação somática. *Movimento*, 16(2), 71-91.
- Foster, H. (2014). *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify.
- Foster, S. L. (Ed.) (1995). *Choreographing History*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Foucault, M. (2007). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Frimat, F. (2010). *Qu'est-ce que la danse contemporaine? Politiques de l'hybride*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Gainza, V. H. de. (1997). *Conversas com Gerda Alexander: vida e pensamento da criadora da eutonia*. São Paulo: Summus.
- Gil, J. (1987). *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Gil, J. (1995). Corpo. In F. Gil (org.), *Enciclopédia Einaudi. Soma/psique – Corpo*. (Vol. 32.) Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

- Gil, J. (2004). *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras.
- Gil, J. (2006). Abrir o corpo. In S. Rolnik (Org.), *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*. (63-66). São Paulo: Pinacoteca do Estado.
- Ginot, I. (2010, Julho/Dezembro). Por uma epistemologia das técnicas de educação somática. *O Percevejo Online*, 2(2), 1-17. Acedido Janeiro 15, 2017, em <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1446/1281>.
- Girard, R. (2008). *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra.
- Godard, H. (2002). Gesto e percepção. *Lições de Dança*, 3. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora.
- Godard, H. (2006). Olhar cego. Entrevista com Hubert Godard. In S. Rolnik (org.), *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*. (73-80). São Paulo: Pinacoteca do Estado.
- Goldberg, R. (2012). *A arte da performance. Do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Gonçalves, T. (2011). Dança-mundo: uma composição de corpos, histórias e processos educacionais. *Caderno Pedagógico / Fundação Vale do Taquari de Ensino Superior (Univates)*, 8(1), 7-22. Acedido Fevereiro 9, 2017, em <http://www.univates.br/revistas/index.php/cadped/article/view/825/814>.
- Guéron, R. (2015). O pássaro duchariano de Deleuze e Guattari. *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*, 8(3), 86-102. Acedido Dezembro 10, 2016, em <http://tragica.org/artigos/v8n3/gueron.pdf>.
- Gumbrecht, H. U. (2010). *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Herkenhoff, P. (1998). In *Lygia Clark*. (36-56). Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Hillman, J. (2010). *O pensamento do coração e a alma do mundo*. Campinas: Verus.
- Januzelli, A. (2009). O caminho do homem ao ator e o retorno. *Olhares – Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena*, 1, 33-36. Acedido Novembro 10, 2016, em <http://www.celiahelena.com.br/olhares/index.php/olhares/article/view/6/6>.
- Januzelli, A. (2012). Poesias corporais em trânsito cênico. In J. Moraes (org.), *Sensorimemórias: um processo de criação da Companhia Perdida* (82-83). São Paulo: E-book.
- Januzelli, A. & Jardim, J. (2002). Práticas do ator (uma ciência do corpo sutil): Brasil e América Latina. *Sala Preta*, 2, 39-45. Acedido Novembro 10, 2016, em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57073/60061>.
- Lagrou, E. (2015). Entre xamãs e artistas: entrevista com Els Lagrou. *Revista Usina*. Acedido Janeiro 24, 2016, em <http://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou/>.

- Larrosa, J. (2015). *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Lima, D. (2013). *Gesto: práticas e discursos*. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Louppe, L. (2006). Lygia Clark não pára de atravessar nossos corpos. In S. Rolnik (org.), *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*. (33-39). São Paulo: Pinacoteca do Estado.
- Louppe, L. (2007). *Poétique de la danse contemporaine, la suite*. Bruxelles: Contredanse.
- Louppe, L. (2012). *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Martí, S. (2016, Dezembro 15). Retrospectiva de Cy Twombly abre celebração dos 40 anos do Pompidou. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada. Acedido em Julho 16, 2017, em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/12/1841404-retrospectiva-de-cy-twombly-abre-celebracao-dos-40-anos-do-pompidou.shtml>.
- Michaud, Y. (2011). *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris: Pluriel.
- Miller, J. (2007). *A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna*. São Paulo: Summus.
- Miller, J. (2011). Dança e educação somática: a técnica na cena contemporânea. In C. Wosniak & N. Marinho (orgs.), *O avesso do avesso do corpo: educação somática como práxis*. Joinville: Nova Letra.
- Miller, J. (2012). *Qual é o corpo que dança? Dança e educação somática para adultos e crianças*. São Paulo: Summus.
- Ministério da Cultura e Câmara de Comércio e Indústria Franco-Brasileira de São Paulo (1987). *Modernidade. Arte brasileira do século XX*. Brasil.
- Monteiro, I. (2012). Duas tentativas. In J. Moraes (org.), *Sensorimemórias: um processo de criação da Companhia Perdida* (104-111). São Paulo: E-book.
- Moraes, J. (2011a, Fevereiro). *Sensorimemórias. Projeto continuado de pesquisa e criação da Companhia Perdida*. Apresentado ao 10º Edital de Fomento à Dança do Município de São Paulo. São Paulo: Autor.
- Moraes, J. (Org.) (2011b, Junho/Setembro). *Projeto Sensorimemórias: Companhia Perdida. Primeiro Relatório de Atividades*. 10º Edital de Fomento à Dança do Município de São Paulo. São Paulo: Autor.
- Moraes, J. (Direção). (2011, 2012). *Ensaio de Sensorimemórias*. (2011, 2012). São Paulo: Autor.
- Moraes, J. (Org.) (2012a, Setembro/Janeiro). *Projeto Sensorimemórias: Companhia Perdida. Segundo Relatório de Atividades*. 10º Edital de Fomento à Dança do Município de São Paulo. São Paulo: Autor.

- Moraes, J. (Org.) (2012b, Janeiro/Março). *Sensorimemórias. Projeto continuado de pesquisa e criação da Companhia Perdida. Terceiro Relatório de Atividades*. 10º Edital de Fomento à Dança do Município de São Paulo. São Paulo: Autor.
- Moraes, J. (Org.) (2012c). *Sensorimemórias: um processo de criação da Companhia Perdida*. São Paulo: E-book.
- Moraes, J. (2012d). Reflexões sobre o processo de criação de Estudos para Sensorimemórias. In J. Moraes (org.), *Sensorimemórias: um processo de criação da Companhia Perdida* (44-65). São Paulo: E-book.
- Moraes, J. (2012e). Lembrar de esquecer. In J. Moraes (org.), *Sensorimemórias: um processo de criação da Companhia Perdida* (118-120). São Paulo: E-book.
- Moraes, J. (2012f, Dezembro). Repetição como estratégia de dramaturgia em dança. *Sala Preta*, 12(2), 86-104. Acedido Novembro 25, 2016, em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57489/60502>.
- Moraes, J. (2013a). Derramando linhas para memórias soltas. In M. T. Silva (org.) (2013), *Performances da memória*. Belo Horizonte: Impressões de Minas.
- Moraes, J. (2013b). *Dança, frente e verso*. São Paulo: nVersos Editora.
- Moraes, J. (2014). *Diário de criação de Desmonte*. São Paulo: Autor.
- Moraes, J. (2015a, Janeiro/Junho). Coreografia e instalação. Organização do espaço-tempo e imbricação corpo-obra. *O Percevejo Online*, 7(1), 13-27. Acedido Novembro 25, 2016, em <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/3878/5094>.
- Moraes, J. (2015b, Julho/Dezembro). Sobre coreografia em Roteiro. *Revista Moringa – Artes do Espetáculo*, 6(2), 11-22. Acedido Novembro 25, 2016, em <http://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/viewFile/27322/14686>.
- Moraes, J. (2015c, Novembro). Especificidades do ensino da performance nas artes visuais. *DAPesquisa*, 10(14), 24-37. Acedido Novembro 25, 2016, em <http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/6524/4831>.
- Moreschi, M. (2012). Acompanhamento teórico. In J. Moraes (org.), *Sensorimemórias: um processo de criação da Companhia Perdida* (44-65). São Paulo: E-book.
- Müller, R. P. (2004). Danças indígenas: arte e cultura, história e performance. *Indiana*. Acedido Novembro 25, 2015, em <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=247018390010>.
- Müller, R. P. (2008, Outubro). A arte dos índios e a arte contemporânea. *Ciência e Cultura*, 60(4). Acedido Novembro 27, 2015, em http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000400017.
- Müller, R. P. (2010, Maio). As artes indígenas e a arte contemporânea. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, 7(1), 7-18. Acedido Novembro 25, 2015, em <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/viewFile/12046/9430>.

- Neves, N. (2008a). *Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal*. São Paulo: Cortez.
- Neves, N. (2008b). A técnica Klauss Vianna vista como sistema. In J. Clazans, J. Castilho & S. Gomes (orgs.), *Dança e educação em movimento*. São Paulo: Cortez.
- Nietzsche, F. (2005). *Assim falou Zaratustra. Um livro para todos e para ninguém*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Nijinski, V. (2004). *Cadernos. O sentimento*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- O'Doherty, B. (2002). *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- Oiticicia, H. (1986). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Oiticicia, H. (2006a). A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido da construtividade. In G. Ferreira & C. Cotrim (orgs.), *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Oiticicia, H. (2006b). Esquema geral da Nova Objetividade. In G. Ferreira & C. Cotrim (orgs.), *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Oitica Filho, C. (org.) (2011). *Hélio Oitica: museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue.
- Oitica Filho, C. & Coelho, F. (2013). *Conglomerado Newyorkaises*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue.
- Ortega y Gasset, J. (2013). *A desumanização da arte*. Lisboa: Veja.
- Palma, G. G. da. (2008). *Estados alterados de consciência em Artemídia: o papel do corpo no trabalho do ator*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil.
- Palma, G. G. da. (2013). Alteração de Consciência e o Trabalho do Ator: Poéticas do Corpo e da Voz Mapeadas pela Técnica de Eletroencefalografia (EEG) e uma Proposta de Criação Cênica através do Sensoriamento Cognitivo do Ator - Vídeo Objeto Descontínuo. *Revista aSPAs*, 3(1). Acedido Dezembro 28, 2015, em <http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/68393>.
- Pardo, A. L. (org.) (2011). *A teatralidade do humano*. São Paulo: Edições SESC SP.
- Pelbart, P. P. (2003). *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras.
- Pequeno, F. (2013). *Lygia Pape e Hélio Oitica. Conversas e Fricções Poéticas*. Rio de Janeiro: Apicuri.
- Ribeiro, J. (2008). O exercício – de Klauss Vianna (1928-1992). In J. Clazans, J. Castilho & S. Gomes (orgs.). *Dança e educação em movimento*. São Paulo: Cortez.
- Rocha, G. (Direção). (1967). *Terra em transe* [Filme cinematográfico]. Glauber Rocha. Brasil: Mapa Filmes.

- Rocha, G. (Direção). (1964). *Deus e o diabo na terra do sol* [Filme cinematográfico]. Brasil: Copacabana Filmes.
- Rodrigues, H. E. (2012). Extrapolando Oswald de Andrade. *Caderno de Leituras*, 4. Acedido Janeiro 10, 2017, em <http://chaodafeira.com/cadernos/extrapolando-oswald-de-andrade/>.
- Rolnik, S. (1998). Subjetividade antropofágica/ Anthropophagic Subjectivity. In P. Herkenhoff & A. Pedrosa (Edit.), *Arte contemporânea brasileira. Um e/entre Outro/s. XXIVa Bienal Internacional de São Paulo* (128-147). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.
- Rolnik, S. (2002). *Subjetividade em obra. Lygia Clark, artista contemporânea*. Acedido Novembro 24, 2016, em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf>.
- Rolnik, S. (org.) (2006). *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*. São Paulo: Pinacoteca do Estado.
- Rolnik, S. (2010). Políticas da hibridação: evitando falsos problemas. In E. A. Lima, J. L. Ferreira Neto & Aragon, L. E. (orgs.), *Subjetividade contemporânea: desafios teóricos e metodológicos*. Curitiba: Editora CRV.
- Rolnik, S. (2011). *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina.
- Ropa, E. C. (2014). *A dança e o agit-prop: os teatros não teatrais na cultura alemã do início do século XX*. São Paulo: Perspectiva.
- Ruffinelli, J. & Rocha, J. C. de C. (orgs.) (2011). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações.
- Salles, C. A. (2010). *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Vinhedo: Editora Horizonte.
- Salles, C. A. (2013). *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios.
- Salles, C. A. (2014). *Redes da criação. Construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte.
- Santos, B. de S. (2008). *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez.
- Santos, M. (2016, Julho/Dezembro). Princípios somáticos no campo da dança: práticas de ver o tempo. *Revista Moringa - Artes do Espetáculo*, 7 (2), 83-96. Acedido Janeiro 15, 2017, em <http://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/32405/17006.%20Acedido%20Janeiro%202015>.
- Scheye, F. (2012). Pelo tempo que venho arrastando. In J. Moraes (org.), *Sensorimemórias: um processo de criação da Companhia Perdida* (112-117). São Paulo: E-book.
- Silva, A. S. (1981). *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva.

- Sol, G. (2012). A alteração de consciência e a voz. In J. Moraes (org.), *Sensorimemórias: um processo de criação da Companhia Perdida* (84-91). São Paulo: E-book.
- Spirópulos, F. S. (2013). Um diálogo possível: paralelo entre Infância e história: destruição da experiência e origem da história, de Giorgio Agamben, e o processo de criação de Peças curtas para desesquecer, da Companhia Perdida. *Revista aSPAs*, 3(1). Acedido Dezembro 28, 2015, em <http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/68387/70928>.
- Sterzi, E. (2008). *A prova dos nove. Alguma poesia moderna e a tarefa da alegria*. São Paulo: Lumme Editor.
- Strazzacappa, M. (2012). *Educação somática e artes cênicas: princípios e aplicações*. Campinas: Papirus.
- Suquet, A. C. (2008). O corpo dançante: um laboratório da percepção. In J.-J. Courtine (dir.), *História do Corpo. As mutações do olhar. O século XX* (vol. 3). (509-539). Petrópolis: Editora Vozes.
- Sztutman, R. (org.) (2007). *Eduardo Viveiros de Castro – Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Teixeira, L. (2000). Angel Vianna: a construção de um corpo. In R. Pereira & S. Soter (orgs.), *Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro. UniverCidade Editora.
- Teixeira, M. & Sachs, C. M. (2017). O treinamento como trampolim – Entrevista com Carlos Simioni. *Revista Cena*, 21, 126-142. Acedido Janeiro 24, 2017, em <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/70140>.
- Tércio, D. (2004, Janeiro/Dezembro). Clio e Tespsicore: para uma teoria de cruzamentos entre a história e a dança. In *Estudos de Dança*, 7(8).
- Tessarolo, É. (2012). Sobre o lugar que danço hoje. In J. Moraes (org.), *Sensorimemórias: um processo de criação da Companhia Perdida* (100-103). São Paulo: E-book.
- Uno, K. (2012). *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 Edições.
- Veloso, C. (2012). *Antropofagia*. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras.
- Velloso, M. (2011). Modos de ver e vivenciar o mundo: invertendo as lentes do ensino da dança. In C. Wosniak & N. Marinho (orgs.), *O avesso do avesso do corpo: educação somática como práxis*. Joinville: Nova Letra.
- Venancio Filho, P. (2013). *A presença da arte*. São Paulo: Cosac Naify.
- Viveiros de Castro, E. (2009). Entrevista: Eduardo Viveiros de Castro. *Revista ComCiência*, 108, s/p. Acedido Junho 24, 2017, em http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542009000400013&lng=pt&nrm=iso.
- Viveiros de Castro, E. (2013). *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.

Viveiros de Castro, E. (2015). *Metafísicas canibais*: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify.

Wanderley, L. (2002). *O dragão pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Rocco.

Wosniak, C. & Marinho, N. (orgs.) (2011). *O avesso do avesso do corpo: educação somática como práxis*. Joinville: Nova Letra.

Zourabichvili, F. (2004). *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Filmografia e webgrafia

Andrade, J. P. de. (Direção). (1969). *Macunaíma* [Filme cinematográfico]. Brasil: Condor Filmes.

Cândido, A. (2011). Antônio Cândido fala sobre Oswald de Andrade [YouTube]. Acedido Abril 26, 2016, em <https://www.youtube.com/watch?v=caeJx7Uq8jQ>.

Carneiro, M. (Direção). (1984). *Lygia Clark. Memória do Corpo* [YouTube]. Acedido em Julho 16, 2017, em <https://www.youtube.com/watch?v=9ymjW6yVKAg&t=678s>

Clark, E. (Direção). (1973). *O mundo de Lygia Clark* [Vimeo]. Acedido Julho 16, 2017, em <https://vimeo.com/133457919>

Clark, L. (1979, Setembro 14). Audioentrevista para o Ciclo Artes Plásticas do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ). Acervo da Associação O Mundo de Lygia Clark.

Favaretto, C. (2015b). *Livros 112: A invenção de Hélio Oiticica – Celso Favaretto* [YouTube]. Acedido Julho 16, 2017, em https://www.youtube.com/watch?v=3b_i4kgSrSY.

Halprin, A. (2014). *Dancing Life/Danser la vie* [DVD-Rom]. Bruxelas: Contredanse.

Hélio Oiticica. Museu é o mundo. (2013). Documentário sobre a exposição realizada no Museu Nacional de Brasília, 2010 [YouTube]. Acedido Julho 16, 2017, em <https://www.youtube.com/watch?v=FipU4XoPAsI>.

Jungle, T. & César, E. (Direção). (2011). *Evoé! Retrato de um antropófago*. [Documentário] Brasil: Academia de Filmes.

Lobos, H. V. *A floresta do Amazonas*. Acedido Julho 20, 2017, em <https://www.youtube.com/watch?v=XtQjyY8pZ80>.

Macalé, J. & Clark, L. (2012). *Baba antropofágica*, com Jards Macalé [YouTube]. Acedido Julho 16, 2017, em <https://www.youtube.com/watch?v=ynq7JMXvWvA>.

Moska, P. & Clark, L. (2012). *Canibalismo*, com Paulinho Moska [YouTube]. Acedido Julho 16, 2017, em <https://www.youtube.com/watch?v=-KHcrx9fjKY>.

Murat, L. (Direção). (2005). Documentário *Olhar Estrangeiro* [Filme] Brasil: Taiga, Limite e Okeanos.

Oiticica Filho, C. (Direção). (2012). *Hélio Oiticica* [Filme cinematográfico]. Rio de Janeiro: Guerrilha Filmes.

Paxton, S. (2008). *Material for the spine* [DVD-Rom]. Bruxelas: Contredanse.

Rolnik, S. (Direção). (2002/2010). *Arquivo para uma obra-acontecimento* [DVD]. Entrevistados: Guy Brett, Caetano Veloso, Ferreira Gullar, David Medalla, Lia Rodrigues, entre outros. São Paulo: Cinemateca Brasileira.

Rolnik, S. (2005, dezembro). Antropofagia Zumbi. In *EIA! Encontro Internacional de Antropofagia*, São Paulo, Sesc Pompéia [YouTube]. Acedido Maio 24, 2016, em <https://www.youtube.com/user/Tv1Antropofagia/videos>.

Série do Seminário Variações do Corpo Selvagem – em torno do pensamento de Viveiros de Castro (2015) [YouTube]. Sesc Ipiranga, 27-28 de Out. 2015. Acedido Outubro 30, 2015, em <https://www.youtube.com/watch?v=mwJ9nh4cbdg&list=PLtukD4KW-eVJDcQzqnlvQ5Q1A6Xiloxnl>.

Tendler, S. (Direção). (2003). *Glauber, o filme. Labirinto do Brasil*. Brasil: Caliban Produções Cinematográficas [YouTube]. Acedido Junho 11, 2017, em <https://www.youtube.com/watch?v=O1m0YQFrt5g>.

Tropicalistas. (1968) *Tropicália ou Panis et circensis* [YouTube]. São Paulo: Philips. Acedido 20 Julho, 2017, em <https://www.youtube.com/watch?v=IJ7exEc0AM0>.

Viana, Z. (Direção). (2000). *Villa-Lobos. Uma vida de paixão* [Filme cinematográfico]. Brasil: Mapa Filmes. Acedido Julho 16, 2017, em <https://www.youtube.com/watch?v=OIEu61qH2BQ>.

Wilker, J. (2007, Junho 15). Entrevista de José Wilker no Acervo Klauss Vianna. Acedido Janeiro 20, 2017, em <http://www.klaussvianna.art.br/acervo>.

Entrevistas

Ana Terra, artista e docente. Entrevista realizada em 3 de Abril de 2014, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

Carlos Simioni, ator. Entrevista realizada em 14 de Maio de 2015, em Campinas (São Paulo, Brasil). Informação verbal.

Carlos Simioni, ator. Entrevista realizada em 6 de Agosto de 2015, em Campinas (São Paulo, Brasil). Informação verbal.

Carolina Callegaro, bailarina. Entrevista realizada em 29 de Julho de 2015, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

Christian Lazlo, fotógrafo, cenotécnico e diretor de trilha sonora. Entrevista realizada em 14 de Agosto de 2015, em Campinas (São Paulo, Brasil). Informação verbal.

Érica Tessarolo, bailarina. Entrevista realizada em 20 de Agosto de 2015, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

Flávia Scheye, bailarina. Entrevista realizada em 28 de Julho de 2015, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

Gustavo Sol, ator e pesquisador. Entrevista realizada em 6 de Junho de 2015, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

Gustavo Sol, ator e pesquisador. Entrevista realizada em 15 de Agosto de 2015, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

Gustavo Sol, ator e pesquisador. Entrevista realizada em 6 de Junho de 2016, por Skype. Informação verbal.

Gustavo Sol, ator e pesquisador. Entrevista realizada em 6 de Julho de 2016, em Montpellier (França). Informação verbal.

Gustavo Sol, ator e pesquisador. Entrevista realizada em 13 de Agosto de 2016, por Skype. Informação verbal.

Gustavo Sol, ator e pesquisador. Entrevista realizada em 14 de Agosto de 2016, por Skype. Informação verbal.

Gustavo Sol, ator e pesquisador. Entrevista realizada em 24 de Agosto de 2016, por Skype. Informação verbal.

Gustavo Sol, ator e pesquisador. Entrevista realizada em 8 de Setembro de 2016, por Skype. Informação verbal.

Gustavo Sol, ator e pesquisador. Entrevista realizada em 20 de Setembro de 2016, por Skype. Informação verbal.

Gustavo Sol, ator e pesquisador. Entrevista realizada em 21 de Setembro de 2016, por Skype. Informação verbal.

Gustavo Sol, ator e pesquisador. Entrevista realizada em 29 de Novembro de 2016, por Skype. Informação verbal.

Isabel Monteiro, bailarina. Entrevista realizada em 29 de Julho de 2015, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

Juliana Moraes, coreógrafa e bailarina. Entrevista realizada em 24 de Maio de 2014, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

Juliana Moraes, coreógrafa e bailarina. Entrevista realizada em 15 de Agosto de 2015, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

Juliana Moraes, coreógrafa e bailarina. Entrevista realizada em 1º de Junho de 2016, por Skype. Informação verbal.

Juliana Moraes, coreógrafa e bailarina. Entrevista realizada em 22 de Junho de 2016, por Skype. Informação verbal.

Juliana Moraes, coreógrafa e bailarina. Entrevista realizada em 29 de Julho de 2016, por Skype. Informação verbal.

Jussara Miller, coreógrafa e bailarina. Entrevista realizada em 15 de Maio de 2015, em Campinas (São Paulo/Brasil). Informação verbal.

Luis Ferron, coreógrafo. Entrevista realizada em 24 de Julho de 2015, em Campinas (São Paulo, Brasil). Informação verbal.

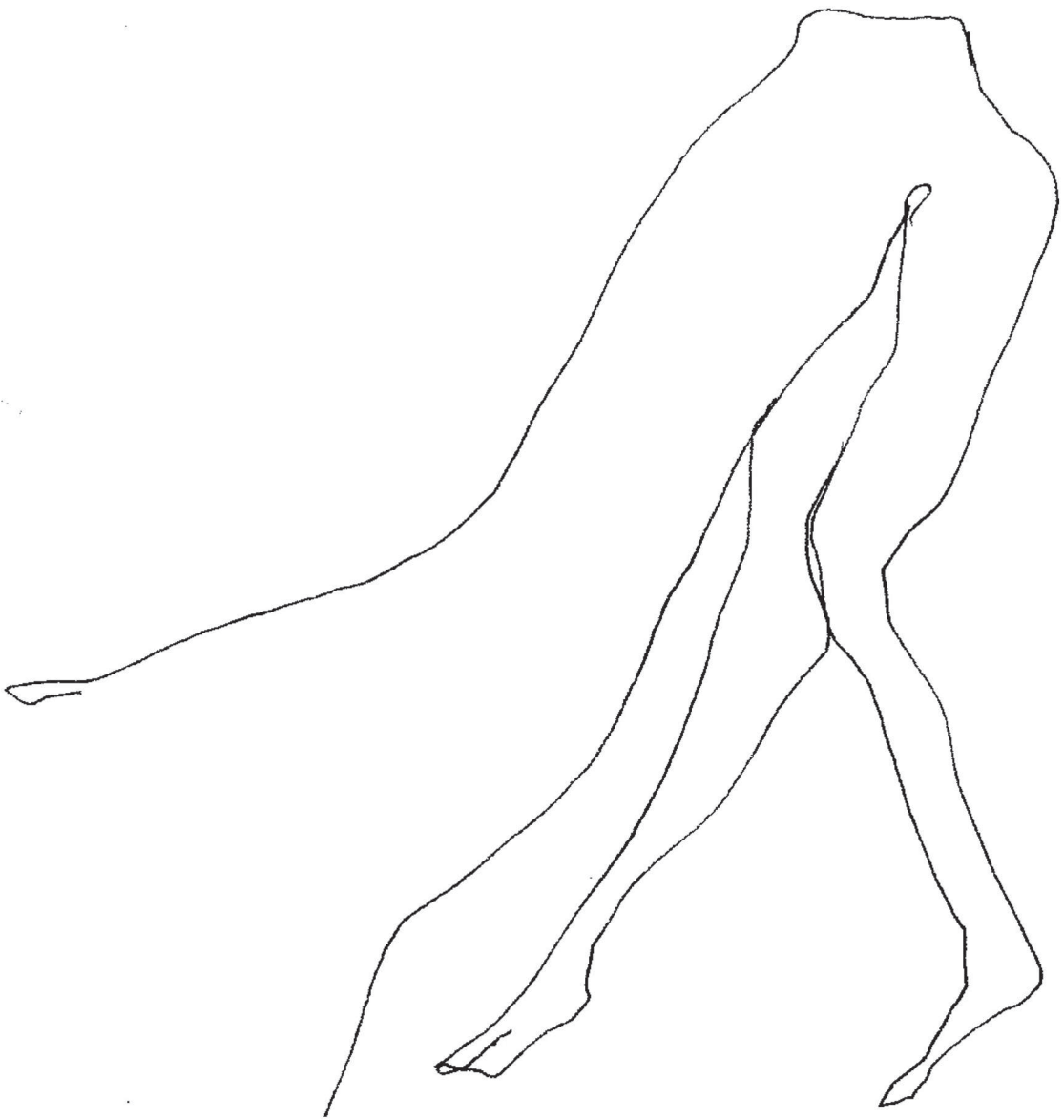
Lula Wanderley, artista plástico e psiquiatra. Entrevista realizada em 12 de Agosto de 2015, no Rio de Janeiro (Brasil). Informação verbal.

Mariana Muniz, bailarina, coreógrafa e atriz. Entrevista realizada em 24 de Abril de 2014, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

Norberto Presta, diretor teatral. Entrevista realizada em 29 de Janeiro de 2016, por Skype. Informação verbal.

Renato Ferracini, ator-pesquisador e professor. Entrevista realizada em 6 de Dezembro de 2015, em Lisboa (Portugal). Informação verbal.

anexos



ANEXO 1

MANIFESTO DA POESIA PAU-BRASIL

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.

Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de jockey. Odaliscas no Catumbi. Falar difícil.

O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.

A nunca exportação de poesia. A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas da saudade universitária.

Mas houve um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como borrachas sopradas. Rebentaram.

A volta à especialização. Filósofos fazendo filosofia, críticos, crítica, donas de casa tratando de cozinha.

A Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem.

Tinha havido a inversão de tudo, a invasão de tudo: o teatro de base e a luta no palco entre morais e imorais. A tese deve ser decidida em guerra de sociólogos, de homens de lei, gordos e dourados como Corpus Juris.

Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico. Ágil o romance, nascido da invenção. Ágil a poesia.

A poesia Pau-Brasil, ágil e cândida. Como uma criança.

Uma sugestão de Blaise Cendrars: - Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.

Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de juriconsultos, perdidos como chineses na genealogia das idéias.

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.

Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros.

Uma única luta - a luta pelo caminho. Dividamos: poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação.

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse lã mesmo, não prestava. A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas Artes queria dizer

reproduzir igualzinho...Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado - o artista fotográfico.

Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. A pleyela. E a ironia eslava compôs para a pleyela. Stravinski.

A estatuária andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas.

Só não se inventou uma máquina de fazer versos - a havia o poeta parnasiano.

Ora, a revolução indicou apenas que a arte voltava para as elites. E as elites começaram desmanchando. Duas fases: 1ª) a deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cézanne e Malarmé, Rodin e Debussy até agora. 2ª) o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva.

O Brasil profiteur. O Brasil doutor. E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.

Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.

A síntese

O equilíbrio

O acabamento de carrosserie

A invenção

A surpresa

Uma nova perspectiva

Uma nova escala.

Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil.

O trabalho contra o detalhe naturalista - pela *síntese*; contra a morbidez romântica - pelo *equilíbrio* geômetra e pelo *acabamento* técnico; contra a cópia, pela *invenção* e pela *surpresa*.

Uma nova perspectiva.

A outra, a de Paolo Ucello criou o naturalismo de apogeu. Era uma ilusão de ótica. Os objetos distantes não diminuía. Era uma lei de aparência. Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua.

Uma nova escala:

A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, crianças nos colos. O reclame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte.

A reação contra o assunto invasor, diverso da finalidade. A peça de tese era um arranjo monstruoso. O romance de idéias, uma mistura. O quadro histórico, uma aberração. A escultura eloqüente, um pavor sem sentido.

Nossa época anuncia a volta ao *sentido puro*.

Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz.

A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com olhos livres.*

Temos a base dupla e presente - a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de "dorme nenê que o bicho vem pegá" e de equações.

Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil.

Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil.

O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional.

Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época.

O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito.

O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica.

A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna.

Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia.

Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.

Oswald de Andrade
Correio da Manhã, 18 de março de 1924.



Cópia de Manifesto da Poesia Pau Brasil in: Ruffinelli, J. & Rocha, J. C. de C. (orgs.) (2011). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, pp. 21-25.

MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismo. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as cathecheses. E contra a mãe dos Gracchos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fatigados de todos os maridos catholicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeavel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hypocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristes. No paiz da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos grammaticas, nem collecções de velhos vegetaes. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mappa mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Bruhl estudar.

Queremos a revolução Carahiba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficaçes na direcção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua

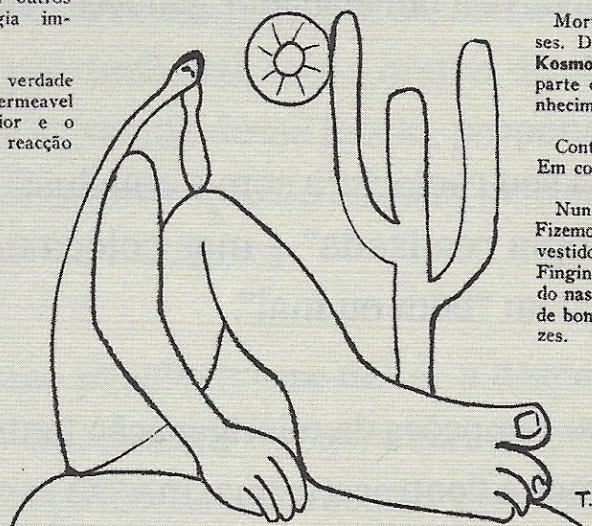
pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro annunciada pela America. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. Oú Villeganhon print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, á Revolução Bolchevista, á Revolução surrealista e ao barbaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos cathechizados. Vivemos atravez de um direito sonambulo. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

Mas nunca admittimos o nascimento da logica entre nós.



Desenho de Tarsila 1928 - De um quadro que figurará na sua proxima exposiçõ de Junho na galeria Percier, em Paris.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro emprestimo, para ganhar commissão. O rei analphabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita labia. Fez-se o emprestimo. Gravou-se o assucar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a labia.

O espirito recusa-se a conceber o espirito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vaccina antropofagica. Para o equilibrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos attender ao mundo orecular.

Tinhamos a justiça codificação da vingança A sciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabú em totem.

Contra o mundo reversivel e as idéas objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinamico. O individuo victima do systema. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instincto Carahiba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação eu parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu. Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em communicação com o sólo.

Nunca fomos cathechizados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes.

Já tinhamos o communismo. Já tinhamos a lingua surrealista. A idade de ouro. Catiti Catiti Imara Notiá Notiá Imara Ipejú

A magia e a vida. Tinhamos a relação e a distribuição dos bens phisicos, dos bens Moraes, dos bens dignarios. E sabiamos transpor o mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticaes.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o

Só não ha determinismo - onde ha misterio. Mas que temos nós com isso?

Continua na Pagina 7

Manifesto Antropofago

Contra as histórias do homem, que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem Cesar.

A fixação do progresso por meio de catalogos e aparelhos de televisão. Só a maquinária. E os transfusores de sangue.

Contra as sublimações antagonicas. Trazidas nas caravellas.

Contra a verdade dos povos missionarios, definida pela sagacidade de um antropofago, o Visconde de Cayrú: — É a mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jaboty.

Se Deus é a consciencia do Universo Increado, Guaracy é a mãe dos viventes. Jacé é a mãe dos vegetaes.

Não tivemos especulação. Mas tinhamos adivinhação. Tíhamos Política que é a sciencia da distribuição. E um systema social planetario.

As migrações. A fuga dos estados tédiosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatorios, e o tédio especulativo.

De William James a Voronoff. A transfiguração do Tabú em totem. Antropofagia.

O pater familias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorancia real das coisas + falta de imaginação + sentimento de autoridade ante a procuriosa.

E' preciso partir de um profundo ateismo para se chegar a idéa de Deus. Mas o carahiba não precisava. Porque tinha Guaracy.

O objectivo creado reage como os Anjos da Queda. Depois Moysés divaga. Que temos nós com isso?

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catharina de Medicis e genro de D. Antonio de Mariz.

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Contra a Memoria fonte do costume. A experiencia pessoal renovada.

Somos concretistas. As idéas to-mam conta, reagem, queimam gente nas praças publicas. Suprimamos as idéas e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos signaes, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracchos, e a Côte de D. João VI.

A alegria é a prova dos nove.

A lucta entre o que se chamaria Increado e a Creatura-illustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabú. O amor quotidiano e o modus-vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformal-o em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realisar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males cathechistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. E' a escala thermometrica do instinto antropofagico. De carnal, elle se torna electivo e cria a amizade. Affectivo, o amor. Especulativo, a sciencia. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia agglomerada nos peccados de cathecismo — a inveja, a usura, a calumnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e christianisados, é contra ella que estamos agindo. Antropofagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema — o patriarcha João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independencia ainda não foi proclamada. Frase typica de D. João VI.: — Meu filho, põe essa corôa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dynastia. E' preciso expulsar o espirito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Contra a realidade social, vestida e oppressora, cadastrada por Freud — a realidade sem complexos, sem loucura, sem substituições e sem penitenciarías do matriarcado de Pindorama.

OSWALD DE ANDRADE.

Em Piratininga.

Anno 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.

BRASILIANA

RAÇA

De uma correspondencia de Sarutayá (Est. de S. Paulo) para o *Correio Paulistano*, n. de 15-1-927:

O Sr. Abrahão José Pedro offereceu aos seus amigos um lauto jantar comemorando o anniversario de seu filhinho José e baptizado do pequeno Fuad, que nessa data foi levado á pia baptismal.

Foram padrinhos o sr. Rachide Mustafa e sua esposa d. Jorgina Mustafa.

O Sr. Paschoalino Verdi proferiu um discurso de saudação.

POLITICA

Da mesma correspondencia:

O Sr. Rachid Abdalla Mustafa, escrivão de paz, muito tem trabalhado para augmentar o numero de eleitores.

DEMOCRACIA

Telegrama de Fortaleza (AB):

A bordo do "Itassussé" passou por este porto com destino ao norte, S. A. D. Pedro de Orleans e Bragança, acompanhado de sua esposa e filho.

S. A. desembarcou, visitando na Praça Caio Prado a estatua de Pedro II. O povo acclamou com enthusiasmo o principe. A officialidade do 23.º B. C. e a banda de musica cercada de enorme multidão, aguardou a chegada de S. A. naquela praça.

Compacta massa, acompanhou os distinctos viajantes até a praça do Ferreira, onde o tribuno Quintino Cunha fez uma entusiastica saudação em nome da população.

Na volta para bordo, um preto caçateiro, de nome Vicente Fonseca, destacando-se da multidão abraçou o principe dizendo: "Fique sabendo que as opiniões mudaram mas os corações são os mesmos".

RELIGIÃO

Telegrama de Porto Alegre para a *Gazeta de S. Paulo* n. de 22-3-927:

Vindo de S. Paulo chegou a esta capital o sr. Sebastião da Silva, que fez o raide daquelle (Estado ao nosso, a pé, tendo partido dalli em outubro.

O "raidman" tomou essa resolução em virtude de uma promessa feita a Virgem Maria, para que terminasse a revolução no Brasil. Quando se achava proximo a esta Capital, teve conhecimento do termino da lucta, proseguindo até aqui, afim de cumprir a sua promessa.

Sebastião Antonio da Silva conta actualmente 35 annos de idade.

NECROLÓGIO

De um discurso do professor João Marinho na Academia Nacional de Medicina do Rio de Janeiro (*Estado de S. Paulo*, n. de 3-8-921):

O dr. Daniel de Oliveira Barros e Almeida nasceu num dia e morreu em outro, de doença de quem trabalha, coração cansado antes de tempo.

Entre os dois, correu-lhe a vida.

SURPRESA

Telegrama de Curityba para a *Folha da Noite* de S. Paulo, n. de 2-11-927:

Informam de Imituba que o individuo Juvenal Manuel do Nascimento, ex-agente do correio, reuniu em sua casa todos os amigos e parentes sob o pretexto de fazer uma festa. Durante o almoço, Juvenal mostrou-se alegre e, ao terminar a festa foi ao seu quarto, do qual trouxe um embrulho contendo uma dynamite, dizendo que ia proporcionar a todos uma surpresa.

Todos estavam attentos e esperando a surpresa q.ando, com espanto geral, o dono da casa approximou um cigarr.º access do embrulho que explodiu, matando Juvenal e ferindo gravemente sua esposa e todas as pessoas que haviam assistido ao convite fatal.

ANEXO 3

Glossário de termos criados pelos artistas

– por ordem de apresentação na tese

Juliana Moraes

Sensorimemória é um termo inventado para nomear um tipo especial de memória que se dá quando uma experiência sensorialmente forte se impregna na lembrança e só pode ser de fato recobrada se experimentada novamente pelo corpo. A experiência com objetos inspirados nos objetos relacionais de Lygia Clark, através de um laboratório com a artista e pesquisadora da dança Ana Terra (Ana Maria Rodriguez Costas Cortes), possibilitou uma exploração cinética inusitada à Companhia Perdida, pois às vezes a movimentação surgia incorporando as características físicas do objeto, enquanto outras vezes era possível reviver corporalmente lembranças de vida. Os estímulos do corpo no contato com os objetos relacionais se mostraram singulares, diferindo no tipo de movimentação conforme o dia, hora, local e contexto de aplicação dos objetos no corpo. Esse modo de abordagem do corpo pode suscitar formas estranhas de engajamento corporal, pelo surgimento de movimentos involuntários e de cargas pessoais revividas fisicamente (cargas emotivas, imagéticas e de memória). É uma qualidade de memória que tem um motor próprio, não podendo ser controlada, pois vem sem que seja escolhida. As sensorimemórias relacionam-se com o que Lygia Clark nominava como fantasmática do corpo, processo no qual a experiência com os objetos relacionais produzem uma relação direta entre a abertura sensorial e a abertura psíquica, o que acontece quando o corpo se dispõe a dissolver-se na energia matérica dos objetos. As sensorimemórias vêm à tona e tomam forma no corpo através de um processo no qual o inconsciente sobe à consciência e se materializa fisicamente. O corpo se revela nesse processo, inclusive para quem está vivendo a experiência, pelo e no corpo (Moraes, 2012c; 2012d, pp. 45-50).

Texturas ou frequências qualitativas de movimentos, estudadas e praticadas exaustivamente em ensaios, mas que se mantêm abertas para que o sequenciamento dos movimentos se dê somente no tempo-espaco da cena. A palavra “textura” vem da relação com as artes plásticas e a importância da qualidade dos materiais, e “frequência” vem de um pensamento sobre as ondas que compõem os sons. Há muitas pessoas que preferem o vocábulo “estado” para designar estruturas qualitativas associadas à performance do corpo, mas as palavras “textura” e “frequência” contêm a qualidade de repetição. Por exemplo, ao observar um material como uma trama feita de linhas, se ela se torna mais espessa em algum momento sua textura também muda. Em termos sonoros, qualquer mudança nas ondas modifica as frequências. Quando se dança, sente-se o corpo como material que se modifica pelo calor, forças, direções, vetores, etc, em mudanças que são de fato matéricas e operam por texturas e frequências. Sendo assim, essas duas palavras parecem ser mais específicas e menos gerais do que “estado”. Com essas texturas/frequências, a intenção é que o trabalho como intérprete opere dentro da síntese passiva¹ (capacidade sensorial de contrair os muitos instantes de tempo para criar a sensação de presente, segundo Gilles Deleuze em *Diferença e Repetição*), friccionando retenções, antecipações, expectativas, ao invés de entrar no universo da repetição de formas fixas desenvolvidas anteriormente em ensaios. Ao explorar a textura que se faz ao vivo, no tempo presente da cena, o corpo se mantém aberto, instável e exposto, ao invés de se sedimentar na forma. As frequências ou texturas qualitativas se desenvolvem a partir de variadas fontes. Quando várias texturas/frequências se unem em diferentes partes do corpo nomina-se como *assemblage*². Inventar texturas e assemblages é libertador, pois ao invés da forma fixa, elas podem se dinamizar a qualquer momento. São como água-vivas com muitas pernas: se pararem, afundam. O processo de *Estudos para sensorimemórias* aprofundou o uso do termo “texturas” e levou a outros termos como “identidade” e “eixos qualitativos de identidade” e “variações ao redor dos eixos”. Ao longo

¹ “Time is constituted only in the originary synthesis which operates on the repetition of instants. This synthesis contracts the successive independent instants into one another, thereby constituting the lived, or living, experience” (Deleuze, Gilles. *Difference and repetition*. London: Athlone Press, 1997; Deleuze *apud* Moraes, 2013b, p. 200, nota 94)

² “Estética da acumulação”: termo cunhado por Jean Dubuffet (1901-1985) para tratar de obras que vão além das colagens. As maiores referências de Juliana Moraes com relação à *assemblage* são as obras de Robert Rauschenberg (Moraes, 2013b, p. 200, nota 92).

desse processo, observou-se haver texturas que quando manipuladas demais perdem sua identidade e simplesmente deixam de existir, enquanto outras se tornam muito mais interessantes. A pesquisa incorporou ensinamentos do ator Gustavo Sol, permitindo que a voz e a respiração fizessem parte da movimentação, além de fazer uso de alguns de seus dispositivos de investigação, como condensar em uma parte do corpo, alterar gradações de intensidade no fluxo de energia, articular em diferentes partes do corpo, esvaziar a energia, insistir em uma qualidade, etc (Moraes, 2012d, pp. 54-55; 2013b, pp. 151-176; Entrevistas da tese com Juliana Moraes).

- **Identidade de uma textura** é o momento em que a movimentação possui elementos significativos que singularizam a textura, constantes o suficiente para que ela se concretize, porém abertos o suficiente no tempo e no espaço. A identidade das texturas se dá pela manutenção dos eixos qualitativos, que precisam ser respeitados para que ela não se perca (Moraes, 2012d, pp. 54-55).

- **Eixos qualitativos de identidade** de uma textura são os eixos fundamentais em torno dos quais os movimentos se realizam. Por exemplo, uma textura de movimento pode ter como eixos fundamentais estabelecer-se nos níveis baixo e médio, com um balanço constante no tronco e gestos muito lentos das mãos proximais ao osso do esterno. Mantendo-se essas características, pode ser possível alternar posturas das pernas e torções do tronco, executar impulsos nas transferências de peso e variar entre olhar interno e externo. Somente a partir do exercício constante e da observação aprofundada é possível identificar os eixos de uma textura e descobrir possibilidades de variação³. Muito provavelmente, os limites do material só são de fato descobertos quando o trabalho se estica demasiadamente e a textura se deforma em outra coisa. Nesse momento, é preciso escolher trabalhar ainda criativamente dentro dos limites encontrados ou assumir a deformação para que outra identidade de movimentos surja, diferente o suficiente da textura anterior para que se torne uma nova textura (Moraes, 2012d, p. 55).

Gustavo Sol

Brilho diz respeito aos momentos de construção criativa do intérprete, quando novos estados nitidamente aparecem. O brilho é a própria emergência de estados cênicos mais profundos acompanhados de imagens, memórias, sensações e emoções vindas dos labirintos do inconsciente, em um processo em que a atenção da pessoa está conectada ao fluxo de estímulos entre ela e o ambiente (ambiente entendido como o cruzamento entre natureza e cultura). Ao mesmo tempo, dá-se o fenômeno que se chama *atravessar a experiência*, ou seja, é fundamental ter a consciência de que esses momentos de brilho são efêmeros e as tentativas de torná-los fixos, iguais e domá-los pode torná-los empobrecidos. Adentra-se, aqui, numa das maiores dificuldades da arte do ator/bailarino, que consiste no desejo de repetir experiências necessariamente fugazes. Ao *desistir de conter a experiência*, o intérprete passa a perceber que, paradoxalmente, ele pode potencializar estados que irão, necessariamente, passar. Daí a preferência em nominar como “estado” e não como “ação”. A percepção desses *estados* depende também de uma composição rítmica, muscular, fisiológica e da percepção de si sob a perspectiva do público, estabelecendo uma conexão sensorial. É um tipo de composição técnica que requer a intuição e os fluxos da sensação. É o exemplo do surfista. A natureza modula a si própria e o surfista sabe como aproveitar o momento de sair de uma onda e entrar em outra, pois sabe perceber os seus sinais. Há uma abertura no limiar de atenção que, por meio do relaxamento e da distensão, permite perceber o que será considerado como onda, como o pulso da natureza e quais os sinais a serem aproveitados. É a partir dessa abertura que a pessoa se conecta com o que está acontecendo no ambiente, com aquilo que influencia sua fisiologia, sua neurofisiologia e os estados do corpo. Nesse sentido, essa abertura no limiar de atenção constitui-se como fundamento de uma dramaturgia dos estados. Em geral, boa parte dos treinamentos nas artes cênicas ensinam como anular alguns acontecimentos ambientais para que o intérprete não se influenciasse por questões alheias à cena. São decisões dramáticas. Por exemplo, num dia mais frio, aquece-se o corpo com maior cuidado para evitar machucados e contraturas mas, ao

³ O termo “variação” é emprestado, por Juliana Moraes, do uso que é feito no âmbito da Música.

mesmo tempo, sem que se dê conta, impe-se que o frio traga uma sensação diferente pra cena. No entanto, a temperatura também é um fator de conexão entre o público e o performer, pois influencia as sensações e emoções que emergem no intérprete naquele dia específico. Negar essa influência é atuar a partir de uma lógica da representação que sobrevive aos estímulos do mundo. Por outro lado, atuar performativamente diz respeito a criar estados a partir de brilhos, percebendo que não se trata somente de entender a dramaturgia sob o ponto de vista de um roteiro, de uma imagem, memória, emoção e sensação fixados num tempo e espaço, mas daquilo que o ambiente dá para o corpo (Moraes, 2012d, p. 53; Sol, 2012, p. 90; Entrevistas da tese com Gustavo Sol).

Desistência é ao mesmo tempo um princípio e um estado que deriva da distensão do desejo de controlar o fluxo dos estados. Pode ser atingida através da dilatação do tempo da espera, porque tal procedimento desmonta as expectativas do corpo em relação a qualquer acontecimento e faz com que ele mergulhe no tempo presente. Uma vez nesse estado, o corpo deixa de buscar a representação e se abre para a experiência investigadora (Moraes, 2012d, p. 52).

Estados de presença poética são definidos por uma correlação entre tensão e relaxamento muscular, pressão gravitacional, impulso, colocação de voz, respiração, atenção, afetos, memórias, sensações, pensamentos intencionais e fluxos de estados de consciência. Procedimentos de respiração, relaxamento e composição são usados como acionadores de fluxos de estados criativos e poéticos. O trabalho que não separa voz e corpo tem a capacidade de provocar o aparecimento de fluxos poéticos de estados bastante intensos. O caminho de alteração de consciência sob o ponto de vista cognitivo permite compreender a voz, simultaneamente, tanto como o resultado de um processo técnico quanto como provocador de estados poéticos. O estado tem uma transformação de textura na pele, de cor na pele, de suor, de olhar, de musculatura, de relaxamento, de tensão, de respiração, uma geografia completamente diferente e gera um reconhecimento estranho na pessoa que vê o ator/bailarino. A palavra “estado” é multidimensional, envolve, inclusive, o público, porque nessa construção, consegue-se saber quando o que se faz gera uma resposta sensível em quem assiste (Sol, 2012, p. 86; Entrevistas da tese com Gustavo Sol).

Olhar investigativo é um conceito contemporâneo, tem uma diferença grande da representação, esteticamente, porque ajuda a superar o binômio dentro/fora, corpo/mundo. O olhar investigativo assume o paradoxo. Em cena a condição do ator/bailarino é paradoxal: fazer e se ver fazendo. Valorizar somente o fazer ou o se ver fazendo não explica a complexidade da condição de estar em cena e dos estados poéticos. Não é um olhar para dentro, introspectivo, que seria um olhar psicanalítico, terapêutico. Também não é um olhar para o mundo, no sentido de só dar atenção ao espacial, de ver o outro no sentido composicional. Mas olhar sobretudo para o trânsito, no que estabelece conexão, a conexão corpo-mundo, é enação: o que emerge da conexão corpo-mundo, no sentido usado pelo biólogo e filósofo chileno Francisco Varela. É uma atenção coreografada, é também um elemento da cena, responsável pela construção dramática que vai manter o performer e seus afetos conectados, por meio dos procedimentos, aos estados poéticos. Do ponto de vista da performatividade, o olhar investigativo é um operador que dá, paradoxalmente, a condição de se aproximar e de se distanciar das sensações e das emoções ao mesmo tempo. Quando o performer cria a emoção através da sensação, usando o olhar investigativo, com a atenção voltada para as sensações, a emoção que aparece é ao mesmo tempo distanciada, porque é possível sentir e saber de onde a emoção surgiu. Então não é uma representação, o performer de fato sente aquela emoção. A questão é como esse olhar investigativo ajuda o intérprete a descobrir, a construir e a desconstruir diferentes estados constantemente (Entrevistas da tese com Gustavo Sol).

Jussara Miller

Escuta do corpo é um dos princípios da Técnica Klauss Vianna: um olhar para dentro, para o movimento se exteriorizar com sua individualidade, traçando um caminho de dentro para fora, em sintonia com o de fora para dentro e, com o de dentro para dentro, criando assim, uma rede de

percepções. Trata-se de perceber-se, olhar-se, revisitar-se a cada experiência. Repetir um movimento, a partir dessa escuta, é fazer uma repetição sensível, na qual, o tempo inteiro, a pessoa é convidada à auto-percepção (Miller, 2007, p. 18; Entrevista da tese com Jussara Miller).

Estado de dança é instaurado pela repetição sensível, isto é, o mapa estrutural da cena pode ser o mesmo, mas a viagem é sempre única. É a desconstrução do habitual mover-se para a construção do instante dançante. O movimento aparece como vetor de emoções, não a emoção criada, narrada, interpretada e representada, mas a emoção como consequência das memórias e sensações que se instauram e instabilizam o corpo em moção. A ideia de um mapa flexível, no estado de dança, faz da ação cênica um acontecimento, no qual estão incorporados o que é apreciado e o que é recusado, está incorporada a mudança, o “reversível”, afastando-se, pois, da noção de acertos e erros. O movimento pode ser entendido e sentido sem tradução, sem representação, sem interpretação, sem mediação, apenas como ação, como uma declaração da verdade do momento, antes que se torne mentira novamente, de forma instantânea e espontânea (Miller, 2012, pp. 122-123).

Labilidade é o modo de perceber a coreografia considerando que, mesmo com uma estrutura formatada, os movimentos são feitos por irrepetibilidade, por transitoriedade, considerando o instante presente. Não há cristalização, mas a pesquisa de um estado investigativo do corpo que tem como referência os tópicos da Técnica Klauss Vianna que foram incorporados como temas de criação. O corpo lábil é vivenciado no sentido de transitório, instável e sempre em transformação, que permite ao artista cênico deixar viva e ativa a postura de investigação necessária ao processo criativo. Um corpo presente na experiência e que se percebe dançando no ato mesmo de dançar (Miller, 2012, pp. 51-73; Entrevista da tese com Jussara Miller).

Tópicos/temas corporais

A técnica Klauss Vianna propõe uma vivência do soma em estado exploratório e não uma vivência do corpo mecânico que somente adquire e acumula habilidades. Vivencia-se, mais do que o corpo hábil, o corpo lábil, no sentido de transitório, instável e sempre em transformação, que permite ao artista cênico deixar viva e ativa a postura da investigação necessária ao processo criativo. A transformação que ocorre a partir do enfoque somático é evidente e acontece em vários planos, até no processo de criação artística em geral. O foco da pesquisa é a investigação da prática corporal para a construção do corpo cênico. Trata-se da pesquisa de imagens que o movimento pode construir em *estado de dança*. Não é colocado anteriormente à criação um tema narrativo a ser representado, explicitado e dançado, mas se inicia a criação com temas corporais, que são selecionados e explorados como gatilho de sensações no corpo e, através dessa corporeidade, cria-se um conceito posteriormente dançado. O corpo em criação é, portanto, reatualizado constantemente a partir da utilização dos temas corporais que mapeiam a cena, para amplificar os percursos expressivos de movimentos. Os temas corporais são alguns dos procedimentos utilizados em sala de aula, entre eles, podem ser citados, por exemplo: o uso dos direcionamentos ósseos, dos vetores, para o acesso de imagens e informações que emergem no movimento, alavancando o diálogo constante do corpo com o instante cênico (Miller, 2012, 73-139).

Luis Ferron

Assuntos coreográficos são situações que emergem do processo de criação que dão uma certa unidade para as mobilizações corporais. Conforme a percepção sobre esses assuntos se evidencia, são gerados os *elementos de ancoragem* (signos corporais condizentes com o assunto proposto). (Entrevista da tese com Luis Ferron).

Corpo to be é um corpo que investiga em ato o que lhe acontece, enquanto atravessa diferentes estados e, na interação com as situações inusitadas, de intermitências temporárias, mantém-se ancorado e conectado aos assuntos definidos no processo de composição, sem cair em interpretações, deixando fluir o ritmo e a velocidade de cada estado, em sua gestualidade. O corpo em pesquisa é sensibilizado a investigar numa temporalidade “presente/passado”. Trata-se

de colocar a atenção sobre o que se faz na medida em que os movimentos e ações acontecem, deixando para formular relações apenas num instante seguinte, para evitar julgamentos e associações imagéticas ou representacionais. Um estar presente ao trabalho artístico de modo consciente, mas sem se deixar mover por escolhas previamente definidas, o que se faz apenas no momento seguinte, na análise e reflexão dos materiais que emergem das mobilizações do corpo (Entrevista da tese com Luis Ferron).

Elementos de ancoragem são pequenas cenas vinculadas a estados do corpo, cujas intensidades se estabilizam ou podem flutuar, tendo como referência os seguintes estados:

- **estado de caverna**, uma dimensão mais íntima, voltada para si mesmo;
- **estado de garça**, onde há uma relação de si com o outro, com o espaço;
- **estado de vento**, em que todo o corpo está voltado para os acontecimentos externos a si e é por eles mobilizado; e
- **estado de compadre**, no qual o ator pode ultrapassar uma linha de proximidade com a plateia e perder-se do *assunto coreográfico* em voga, incorrendo numa dispersão da poética do espetáculo (Entrevista da tese com Luis Ferron).

ANEXO 4

Currículo dos criadores e artistas

– por ordem alfabética

Ana Terra (Ana Maria Rodriguez Costas)

Professora do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA/UNICAMP). Pós-doutorado (2016) no Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), sob supervisão da Profa. Dra. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, com a pesquisa *Processos de criação e pedagogia da dança: configurações de um ideário relacional*. Doutora em Educação (2010) e Mestre em Artes (1997) pela UNICAMP. Graduada em Ciências Sociais pela USP. Foi professora (1999-2014) e coordenadora (1998-2002) da Graduação em Dança na Universidade Anhembi Morumbi, em São Paulo. Tem experiência nas áreas da Educação e de Artes, com ênfase em Dança, principalmente nos seguintes temas: abordagens somáticas, processos de criação e pedagogia da dança. Foi consultora em dança da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo (SEE/SP) para a elaboração dos currículos de artes de 1ª a 5ª séries do ensino fundamental. Como artista da dança atuou em trabalhos de criação coreográfica como intérprete-criadora, diretora e preparadora corporal; no momento, concentra-se na colaboração artística em processos de criação de grupos e companhias de dança contemporânea, em especial, daqueles inseridos na vertente da dança em contexto ou *site specific / in situ*.

Antônio Januzelli

Ator e diretor, é professor e pesquisador das Práticas de Preparação e Criação do Ator. É mestre e doutor em Teatro pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), onde é docente em Improvisação e Interpretação na Escola de Arte Dramática e no Departamento de Artes Cênicas e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC). Sua pesquisa, denominada *Laboratório Dramático do Ator*, está focada na área de Pedagogia do Teatro, com ênfase nos processos de treinamento e criação do ator, dramaturgização e expressão vocal dramática. Autor do livro *A aprendizagem do ator*. O último trabalho como ator foi na peça *Pessoas ao Sol*, com direção de Renata Melo e Vivien Buckup. Fez a direção de peças como: *O Porco*, de Raimond Cousse; *Um Segundo e Meio*, de Marcello Airoldi; *Fogo Fátuo*, de Samir Yazbek; *De verdade*, inspirado em Sandor Marai. É coordenador do Projeto *Onishi não sabe dançar*, de Ana Chiesa Yokoyama e Marcelo Soler, apresentado no Studio Kazuo Ohno, em Tokio (Japão).

Carlos Simioni

Ator-pesquisador, diretor, natural de Curitiba (Paraná) e radicado em Campinas (São Paulo). Foi o primeiro discípulo de Luís Otávio Burnier, com quem fundou, em 1985, o LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e desenvolveu pesquisas nas áreas da antropologia teatral e cultura brasileira, trabalhando na elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. Segue em cartaz com os seguintes espetáculos do LUME : *Kelbilim*, *Cravo Lírio e Rosa*, *Shi-Zen – 7 Cuias*, *Parada de Rua*, *Sopro*, *Abre- Alas*, *Os Bem Intencionados*, *Prisão para a Liberdade*. Desde 1989 é ator do Grupo Internacional *VINDENES BRO – Ponte dos Ventos* (Dinamarca), onde desenvolve técnicas de treinamentos para o ator e atua nos espetáculos *Ur-Nat* e *The Voices of The Windows*, sob orientação e direção da atriz e diretora Iben Nagel Rasmussen, do Odin Teatret. É fundador e coordenador do PATUANÚ – Núcleo de Pesquisa em Dança de Ator, grupo itinerante de pesquisa, com atores e dançarinos de diversos estados brasileiros. É professor convidado da Teaterhøyskolen Rodkild (Escola Superior de Teatro), na Dinamarca, desde 2007. Apresentou Espetáculos, Demonstrações e ministrou cursos em diversos países da Europa, América Latina, bem como Coréia do Norte, Egito e Israel. Entre os espetáculos que dirigiu estão *Os Anéis de Saturno – Dell’Art School – Blue Lake* (Califórnia/EUA), *Osso – Vis Cera Teatro* (Blumenau, Santa Catarina/Brasil), *Os degredados Filhos de Eva – Patuanú*. Trabalhou com os diretores: Luís Otávio Burnier (Campinas, São Paulo/Brasil), Natsu Nakajima (Japão), Iben Nagel Rasmussen (Dinamarca), Edson Bueno (Curitiba, Paraná/Brasil),

Anzu Furukawa (Japão/Alemanha), Rafael Pacheco (Curitiba), Kaj Bredholt (Dinamarca), Tadashi Endo (Japão /Alemanha, João Luis Fiani,(Curitiba), Grace Passô (Belo Horizonte), Tage Larsen (Dinamarca), Ricardo Puccetti (Lume).

Carolina Callegaro

Criadora, intérprete e pesquisadora da dança. Seus principais interesses de pesquisa são a improvisação, pensada como estratégia de composição dramática do corpo e da cena, e o Contato Improvisação, técnica que começou a estudar em 2005, no Estúdio Nova Dança, em São Paulo. Antes disso, se graduou no bacharelado e na licenciatura em dança na Unicamp. Em 2014 formou o polo de criação Pérfida Iguana em parceria com Renan Marcondes, onde pesquisa a relação entre a dança contemporânea e as artes visuais. A peça mais recente desta parceria, intitulada *Matéria Ivone*, estreou em dezembro de 2016. Em 2015, o Pérfida Iguana estreou a instalação coreográfica *Um instante anterior à extrema violência* e a peça solo de Renan *Como um jabuti matou uma onça e fez uma gaita de um de seus ossos*, para a qual Carolina fez a preparação corporal. Atualmente trabalha também como intérprete na peça *Deslocamentos*, de Marta Soares. Atuou, de 2006 a 2016 na Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros, dirigida por Alex Ratton Sanchez, cujo foco de pesquisa é a improvisação em dança-teatro e música. Trabalhou também com Marta Soares na criação e interpretação da peça *Um corpo que não aguenta mais* (2007); integrou a Companhia Perdida, dirigida por Juliana Moraes, de 2008 a 2013, onde atuou em *Peças curtas para esquecer* (2012) e *(depois de) Antes da Queda* (2008); e foi criadora-intérprete de *Jardim de rosas mudas* (2007), dirigida por Gisele Petty.

Christian Lazlo

Iniciou seu trabalho fotográfico e de pesquisa e seleção musical para as trilhas sonoras dos audiovisuais criados pelo Grupo Canastra entre 1981 e 1984, com enfoque ambiental. O audiovisual *Verdes e Ouvirdes* foi apresentado em escolas e salas da capital e de cidades de São Paulo. Em 1990, passou a fazer a fotografia, seleção musical da trilha sonora e montagem de audiovisual dos espetáculos da coreógrafa e bailarina Jussara Miller. Os mais recentes espetáculos dessa parceria são: *Clariarce* (2009), *Cá entre Nós* (2011), *Nada pode tudo* (2015) e *Corpo Sentado* (2016). Com o espetáculo *Nada pode tudo* recebeu o prêmio de melhor trilha sonora no "Prêmio Denílto Gomes de Dança2015". Como cenotécnico destes espetáculos solucionou as questões propostas para o cenário em termos de projeção das fotografias e estruturas cênicas. Em 2013 criou o evento *Difícil não Dançar*, um encontro de dança (Jam) movido por músicas não comerciais de diferentes gêneros, realizado diversas vezes no Salão do Movimento (Campinas, São Paulo), na Estação Cultura de Campinas e na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) a convite do Unidança-2013. *Difícil não Dançar* segue circulação pelo Brasil: Parábola Ocupação (Funarte-RJ) no Teatro Cacilda Becker (Rio de Janeiro), Unidança-2015 e no *Festival Camdança Mirante*, contemplado pelo ProAC Festivais 2015 e realizado no Museu da Imagem e do Som (MIS) de Campinas. Em parceria com Cora Laszlo fez a pesquisa musical do solo *Deixe-me inventar*, contemplado pelo programa SAE Aluno-Artista 2012/2013 da UNICAMP.

Érica Tassarolo

Dançarina, coreógrafa e pesquisadora das artes. Bacharel em Dança (2008) e Artes Plásticas (2002) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Estuda o corpo como matéria e instrumento de arte, transitando entre coreografias, desenhos, fotografias e textos. Dentre seus trabalhos destacam-se *Seguinte*, contemplado pelo Programa Mergulho Artístico: bolsas de investigação das Oficinas Culturais do Estado de São Paulo (2014) e pelo Programa de Ação Cultural da Secretaria de Estado da Cultura (2016), e *Para ver o azul da carne*, também contemplado pelo Programa de Ação Cultural da Secretaria de Estado da Cultura (2012). Foi criadora-intérprete da Companhia Perdida, dirigida por Juliana Moraes, de 2009 a 2013; foi intérprete da Companhia Fragmento de Dança, dirigida por Vanessa Macedo, entre 2007 e 2010; e participou de dois projetos criativos em dança dirigidos por Key Sawao e Ricardo Iazetta, em 2009.

Flávia Scheye

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/ USP), onde também realizou o mestrado. Graduada pelo Curso de Comunicação das Artes do Corpo na Pontifícia Universidade Católica (PUC/SP), desde 2008. Atua profissionalmente como bailarina e professora de dança, principalmente na cidade de São Paulo (Brasil), desde 2005. Durante esse período, pode-se destacar as parcerias que desenvolveu em conjunto com os artistas Zélia Monteiro, Diogo Granato, Juliana Moraes, Helena Bastos e Marta Soares; e com as instituições Universidade Anhembi Morumbi, CLAC – Centro Livre de Artes Cênicas de São Bernardo do Campo, Escola de Dança de São Paulo (Fundação Theatro Municipal) e clube A Hebraica. É membro do Centro de Ensino e Estudos do Balé (CEEB), da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA), do Centro de Estudos em Dança (CED), e do Laboratório de Dramaturgia do Corpo (LADCOR).

Gustavo Sol

Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), desde 1999. Mestre pela Pontifícia Universidade Católica (PUC/SP), desde 2008, com a dissertação *Estados Alterados de Consciência em Artemídia: o papel do corpo no trabalho do ator*. Doutor em Teatro pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), com pesquisa sobre a relação entre performatividade, neurofisiologia e computação por meio de técnicas de sensoriamento neurofisiológico. Bolsista Sanduíche (CAPES) na Universidade Paul-Valéry Montpellier III (França, 2016), no contexto do Grupo de Pesquisa RIRRA21. Como parte do seu doutorado, realizou estágio no Centro de Epilepsia Suíço, em Zurique, sob a orientação da equipe do Prof. Dr. Thomas Grunwald (2016). Na Alemanha participou de workshops sobre Dramaturgia Digital com o criador do software Isadora, Mark Coniglio (Troika Tronix, Berlim, 2016). Pesquisador Colaborador do Laboratório de Pesquisas em Robótica e Reabilitação Humana (LABORE), do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo – IFSP. Entre 1995 e 2005 coordenou e dirigiu artisticamente o Grupo Interdisciplinar de Produção e de Pesquisas Cênicas Carranca, investigando presenças poéticas baseadas em situações de transe e danças ligadas a culturas tradicionais brasileiras de origens indígenas e africanas. Além das próprias peças, o Grupo Carranca, criou uma metodologia de treinamento intitulada de *Teia-Tribo Karutana*, ministradas em diversos ambientes pedagógicos e artísticos no Brasil, Espanha e Portugal. Como preparação de intérpretes destaque para a parceria com a Companhia Perdida, nos projetos *Sensorimemórias* e *Peças Curtas Para Desesquecer* (entre 2011 e 2013) e a direção o solo *Desmonte* (2014), em parceria com a coreógrafa e intérprete Juliana Moraes. Como ator em cinema, televisão e teatro destaca-se *Chorávamos Terra Ontem a Noite*, (2009), texto de Eduardo Ruiz e direção de Lavínia Panunzio. Foi professor da ECA/USP, da disciplina Poéticas do Corpo e da Voz I (2013) e fez orientações artístico/pedagógicas na SP Escola de Teatro (2014 e 2015).

Isabel Monteiro

Dançarina, graduada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), em 2008, e em Letras, com habilitação em português e francês, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), em 2016. Trabalhou na criação e performance de *Deslocamentos*, dirigida por Marta Soares na Casa Modernista, Casa do Povo, e no Museu do Imagem e do Som em Campinas (MIS-Campinas), dentro da programação da Bienal Sesc de Dança (Campinas, São Paulo). Integrou a Companhia Perdida dirigida por Juliana Moraes de 2008 a 2013, com a qual criou e apresentou todos os trabalhos do grupo. Foi artista educadora do PIÁ (Programa de Iniciação Artística) em 2014; e do Programa Vocacional de 2009 a 2011; ambos programas da Prefeitura de São Paulo. Além das atividades relacionadas à dança, trabalha com produção textual, tradução e revisão. Produziu os textos dos catálogos das 9ª e 10ª edições da Bienal Sesc de Dança, em parceria com Lúcia Ramos Monteiro.

Juliana Moraes

Bailarina, coreógrafa e professora. Doutora em Artes e Bacharel em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Possui especialização e mestrado (com distinção) pelo Laban Centre for Movement and Dance - City University, Londres, revalidado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Desde 2005, é professora de performance no Bacharelado em Artes Visuais do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

Desde 2010, trabalha nos meses de janeiro como professora convidada da Accademia Teatro Dimitri, em Verscio, na Suíça italiana. Conhece em profundidade o Sistema Laban. Estuda balé clássico, com enfoque somático, com a professora Zélia Monteiro, em São Paulo, desde 2002. Ganhou prêmios importantes como o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), a Bolsa Vitae de Artes, o Rumos Itaú de Obras Coreográficas e três edições do Cultura Inglesa Festival. Fundou a Companhia Perdida em 2008 e a dirigiu até sua dissolução em 2014. Em 2013, lançou o livro "Dança, frente e verso", pela editora nVersos. Em 2015, retomou a carreira solo com a peça *Desmonte*, e, em 2016, estreou o novo solo *Eu Elas*. Frequentemente se engaja em projetos colaborativos com músicos, atores e performers, criando *site specifics*, instalações coreográficas e improvisações cênicas. Cursa formação em psicanálise pelo Instituto Sedes Sapientiae/SP.

Jussara Miller

Bailarina, coreógrafa e educadora somática. Fez graduação em Dança, mestrado e doutorado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Autora dos livros *A Escuta do Corpo* (Summus, 3ª ed, 2007) e *Qual é o corpo que dança?* (Summus, 2012). Professora da Pós-Graduação *lato sensu* em Técnica Klauss Vianna na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e diretora/professora do Salão do Movimento, em Campinas (São Paulo, Brasil). Em 1988 iniciou a sua pesquisa sobre o diálogo entre dança e educação somática, tendo como mestres Klauss Vianna e seu filho Rainer Vianna. Posteriormente foi professora da Escola Klauss Vianna, em São Paulo. Foi idealizadora e curadora dos eventos *Ciclo Klauss Vianna-2002*, *Festival CPFL de Dança Contemporânea "Klauss Vianna-2005"* e *Roda: girando diálogos de dança*, pela CaixaCultural, em Brasília/DF. Bailarina-criadora de espetáculos solos premiados como *Clariarce* (Programa de Ação Cultural – Proac 2009 e 2011), *Cá entre Nós* (Proac 2010 e 2012), *Nada Pode Tudo* (Proac 2014), *Corpo Sentado* (Proac 2015), entre outros. Em 2015, recebeu o "Prêmio de Dança Denilto Gomes-2015" pela coreografia de *Nada Pode Tudo* e foi indicada ao "Prêmio de Dança do Governo do Estado de São Paulo-2015". Em 2016, foi indicada ao "Prêmio APCA de Dança" com o solo "Corpo Sentado".

Luis Ferron

Artista da Dança desde 1983, pedagogo, pós-graduando em Artes da Cena pela Universidade de Campinas (UNICAMP). Tem como característica principal a escuta e o diálogo envolvendo espaços culturais e possíveis filiações corporais, corpo-memória, numa confluência entre a dança cênica e a performance, os quais são motes inspiradores para as suas pesquisas em criação. Processos de criação em rede também fazem parte da sua lógica. Desenvolve projetos coreográficos junto a diversos grupos e artistas independentes da cidade de São Paulo e território nacional. É diretor e coreógrafo do Núcleo Artístico Luis Ferron com o qual tem verticalizado as suas pesquisas e criações envolvendo variáveis encontradas a partir de culturas diversas em tempo e espaço. Suas resoluções estéticas estão pautadas pelas imbricações entre dança cênica, cultura popular e ambiências ritualísticas no sentido de estabelecer e ampliar as relações de proximidades entre artistas.

Mariana Muniz

Bailarina e atriz, nasceu em Pernambuco, onde começou seus estudos de dança clássica, e formou-se no Rio de Janeiro pela Escola de Danças Clássicas do Teatro Municipal. Em 1974 encontrou-se com Klauss e Angel Vianna, quando passou a dedicar-se à dança contemporânea. Trabalhou com Klauss em 1983, quando ele criou o Grupo Experimental do Balé da Cidade de São Paulo e dançou no Grupo Coringa de Graciela Figueroa. Estudou em Nova York nas escolas de Martha Graham, Merce Cunningham e Jennifer Muller; e na França estudou com Annick Maucouvert e estagiou na Cia. de Maguy Marin. Participou de produções importantes em teatro e dança. Cria solos, frutos de suas investigações no campo das relações entre a palavra e o movimento, e das percepções que se tem do corpo em movimento, tanto no Ocidente como no Oriente. Atualmente, dá continuidade ao seu fazer artístico participando como diretora e intérprete de espetáculos teatrais e criando os seus próprios espetáculos junto com a sua companhia, onde mistura, de maneira muito própria, o teatro com a dança, em parceria com o arquiteto Cláudio Gimenez. Além da dança e do teatro, Mariana Muniz é eutonista, formada em 2008 pelo IV Curso

de Formação em Eutonia e ex-docente da Faculdade de Dança da Universidade Anhembi-Morumbi, em São Paulo.

Norberto Presta

Ator, diretor, pedagogo e escritor teatral ítalo-argentino, fundador do Centro di Produzione Teatrale "Via Rosse" (Itália). Iniciou sua atividade teatral em 1971, na Escola Municipal de Arte Dramática e no Conservatório Nacional de Buenos Aires (Argentina). Em 1981 participa do ISTA (International School of Theatre Anthropology) dirigido por Eugenio Barba e, desde então, trabalha na Europa, Argentina e Brasil. Escreveu, dirigiu e interpretou diversos espetáculos, participando de festivais na Itália, Áustria, República Tcheca, Espanha, México, Argentina, Brasil, Equador. Desenvolve intensa atividade formativa, colaborando com grupos teatrais em vários países: Alemanha, Itália, Argentina, Espanha, Brasil. Os temas sociais e políticos, num teatro onde a imagem e o corpo são protagonistas, fazem o conteúdo e a forma de seu trabalho. Na Europa tem prêmios como autor e diretor. No Brasil, junto à Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), atuou como pesquisador convidado dirigindo os espetáculos *O que seria de nós sem as coisas que não existem*, do Grupo Lume Teatro e *Fuga*, um projeto do Núcleo Fuga em parceria com Lume Teatro; em parceria com o ator Ieltxu Martinez Ortueta (SP) fez o projeto "EXTRANJIS"; e fez a direção dos espetáculos de dança *Clariarce*, *Cá entre nós*, *Nada pode tudo* e *Corpo sentado*, com Jussara Miller (SP), bem como *Esther Williams não quer mais nadar* e *Dingilingi*, com Andrea Elias (RJ), e *Amanhã é outro dia*, com Angel Vianna. Em sociedade com Andrea Elias fundou no Rio de Janeiro a "Trânsito Produções Culturais", com a qual realiza os projetos "O Corpo Entre a Dança e o Teatro" (contemplado pelo edital de ocupação do Teatro Cacilda Becker/RJ) e "Arte – Pedagogia – Política: Ações Cooperativas" (contemplado pelo edital Funarte de Residências Artísticas em Artes Cênicas 2010). Como autor, publicou *Malinche*, *Cachorros Dançantes* e *Arvolândia*.

Renato Ferracini

Ator-pesquisador-colaborador do LUME desde 1993. Desenvolve pesquisas na codificação, sistematização e teatralização de técnicas corpóreas e vocais não-interpretativas para o ator nas linhas de trabalho do núcleo: o Treinamento Cotidiano Corpóreo e Vocal para o Ator, Clown e a Utilização Cômica do Corpo, Mímesis Corpórea, Dança Pessoal e Teatralização de Espaços Não Convencionais, além do desenvolvimento de uma metodologia didática e a sua transmissão. Graduado em artes cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), é mestre e doutor pelo Departamento de Multimeios da mesma universidade, onde também realiza pós-doutorado coordenando o projeto *Aspectos Orgânicos na Dramaturgia de Ator* – que agrupa os atores-pesquisadores do LUME e da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Participou como ator de boa parte dos espetáculos do LUME, dos quais seguem em cartaz: *Café com Queijo*, *Shi-Zen – 7 Cuias* (indicado a três prêmios Shell) e *O que seria de nós sem as coisas que não existem*. Desde 1990, realiza intercâmbios de trabalho e pesquisa com profissionais no Brasil e em outros países: Teatro Íntimo Sunil (Suíça), Lee Bou Ning (China), Kai Bredholt e Yan Ferslev (Odin Teatret – Dinamarca), Anzu Furukawa, Natsu Nakajima e Tadashi Endo (Japão), Família Colombaioni (Itália), Sue Morrison (Canadá), Via Rossi Teatro (Itália), Mamu Butoh Centrum (Alemanha) e Espaço Evoé (Portugal). É editor da Revista do LUME e autor dos livros: *Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator* (2003, Editora Unicamp) e *Café com Queijo – Corpos em Criação* (2006, Editora Hucitec e Fapesp) e organizador do livro *Corpos em Fuga – Corpos em Arte*, pelas mesmas editoras.

ANEXO 5

Sítio da tese

<https://goncalvesthais.wixsite.com/sensorialidades>

